С 701
1

7

СОВЕТСКОЕ КИНО

+15

Содержание

В. Пудовкин — **Советская кинематография и задачи РоссАРРК** 1

Как живут и работают группы АРРК на производстве

А. Мачерет — **Московская фабрика Союзфильм** 8

А. Андриевский, И. Мутанов, П. Пашков — **Межрабпомфильм** . . . 12

В. Еремеев — **Ленинградская фабрика Союзфильм** 17

Е. Бренчугин — **Фабрика Белгоскино** 20

Бюро группы АРРК — **Востокфильм** 24

Проблемы организации подготовительного периода

А. Шкларович — **Что такое «предварительный период»** 27

В. Жемчужный — **„Железный" сценарий** 31

Е. Яворский — **Проектировка художественных фильм** 41

К. Юков — **Сорвем маски формализма** 46

Г. Левкоев — **Опыт озвучания немой фильмы** 52

В. Нильсен, Э. Тиссэ — **О творчестве кинооператора** 58

С. Эйзенштейн — **Гранит кинонауки** 66

В. Соколов — **Обсуждаем проблемы классификации** 75

Я. Каплунов — **«Работа штаба стрелковой дивизии** 78

Слева, на обложке — **Кадр из Союзкинохроники. Оператор Дебабов. Макет обложки работы М. Милославского**

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

7

Орган Российской Ассоциации Работников Революционной Кинематографии

Ответственный редактор В. А. СУТЫРИН

3-й год издания
1933
москва

Журнально-газетное объединение

СОВЕТСКОЕ КИНО

В. Пудовкин

СОВЕТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ И ЗАДАЧИ РОССАРРК[1]

В осуществлении исторической задачи построения бесклассового общества значительнейшую роль должны сыграть работники культурного фронта, работники же кино должны выдвинуться среди них на одно из первых мест.

В процессе осуществления первого пятилетнего плана у нас создана база для своей собственной кинопромышленности, не зависящей от заграницы. Широкая киносеть, которая растет и будет расти на основе новой промышленной базы, по-новому остро и ясно ставит вопрос об обслуживании широчайших зрительских масс.

Растет и развивается с невиданной быстротой важнейший участок нашей страны — социалистическая деревня, культурное обслуживание которой является ответственнейшей политической задачей исторического значения. Общее политическое положение таково, что на задачи обороны страны должны быть брошены максимальные силы, в том числе творческие силы наших художников. Задачами второй пятилетки на них возлагается серьезнейшая политическая ответственность.

В свете этого положения вопрос о высокохудожественной, культурной, занимательной и доступной картине приобретает не только огромное творческое, но и огромное политическое значение.

Искусство есть один из путей коллективного познания действительности.

Произведение искусства передает результат познания действительности через условное изображение ее. Условность этого изображения определяется, с одной стороны, осознанием и пониманием действительности и ее объективных законов (то есть мировоззрение художника), а с другой стороны— теми техническими возможностями, которые художник находит в каждом виде искусства и использует их для наиболее полной и наиболее впечатляющей передачи того, что им, художником, воспринято, почувствовано и понято.

Использование этих технических возможностей в различных видах искусства мы называем художественными приемами, свойственными каждому данному виду искусства

[1] Проект тезисов доклада председателя РоссАРРК т. В. И. Пудовкина на предстоящем пленуме РоссАРРК.

или данному художнику. Эти приемы составляют неотъемлемую так называемую формальную сторону работы всякого художника во всяком искусстве.

Обе стороны, составляющие условность произведения искусства, — как мировоззрение художника, определяющее сущность содержания произведения, так и сумма художественных приемов, которыми это содержание может быть выявлено в определенной форме, — в процессе развития всякого рода искусства неразрывно связаны между собою, зависят друг от друга и всякий разрыв их неизбежно уводит художника на неверные пути.

Если содержание как результат понимания действительности, определяемый классовым мировоззрением художника, является в процессе развития общим моментом для всех видов искусства (определяет их общность, единство), то приемы, которыми это содержание доводится до зрителя, слушателя или читателя, то есть формальная сторона работы художника, составляют и определяют различие видов искусства.

С этой точки зрения содержание кинокартины не может и не должно быть ниже уровня общей культуры всех наших искусств. Оно должно стремиться догнать и даже перегнать литературу и театр на этом общем пути. По линии содержания быть подобным литературному произведению или театральному спектаклю явится в настоящий момент для кино достижением — ходом вперед (поскольку в настоящее время по значительности содержания литература и театр идут впереди). Но с другой стороны, со стороны формы, стремление кино утвердить свое отличие от других видов искусств нахождением и изобретением специфических художественных приемов воздействия является вполне законным, и отсюда вытекает, что механическое подражание приемам театра или попытка прямого переноса на экран литературного произведения будет явлением не прогрессивным, а реакционным.

Такова диалектика развития всякого особого вида искусства.

Я утверждаю, что развитие нашего кино и его теории, при всех больших политических достижениях, шло с самого начала с сильным креном в сторону утверждения отличности киноискусства, его специфики в сторону изобретения п р и е м а при наличии серьезного отставания с другой стороны, со стороны достаточно глубокого и полного охвата и понимания тех задач, которые составляли и составляют содержание нашей действительности, а следовательно и содержание всех искусств, отражающих и познающих ее.

Именно это положение привело нас сейчас к тому, чтобы признать сценарий основным, ведущим звеном в нашей борьбе за качество картины.

Схематически разбирая историю нашего кино, мы получим следующее: первые шаги к определению кинематографии как самостоятельного искусства (в смысле формы) сделали ранние работы Кулешова. Они показали нам мощь кинематографических приемов, указали на свойственную киноискусству особо развитую в сравнении с другими искусствами возможность свободно оперировать с временем и пространством. Его картины вскрыли формальную сущность монтажа на конкретных примерах.

Но механически используя образцы буржуазного искусства (в первую очередь американского), картины эти в значительной мере лишились классового, социального содержания, касаясь нашей действительности либо весьма поверхностно («Приключения мистера Веста»), либо холодно фактически («Красный фронт»).

На художественных приемах, раскрытых Кулешовым, учились все наши крупные мастера.

В «Стачке» и «Потемкине» Эйзенштейн исходил из задачи дать большое классовое содержание, но если сравнить блеск и проработанность формы, богатство приемов с глубиной и богатством содержания, то, конечно, первенство останется за формой. Кино побеждало и утверждалось в первую очередь как отличное от других искусство и отставало от других искусств и от самой действительности в своем содержании в полноте развития мировоззрения художника.

Такое положение повлекло за собою появление и рост теорий, прямо враждебных нашей классовой идеологии.

В первую очередь стал укрепляться формализм, представляющий собой прямой проводник идеалистических тенденций в теорию и практику киноискусства.

Наиболее крупными и характерными формалистическими установками в теории явились:

1. Безотносительное утверждение примата монтажа в кино (утверждение важности приема перешло в утверждение того, что прием создает содержание).

2. Безотносительное утверждение документальной фильмы как единственной формы, свойственной идеологии пролетариата (то есть опять-таки утверждение того, что прием исчерпывает содержание).

3. Теория монтажа аттракционов и интеллектуального кино (выхолащивание чувственной стороны в отражении действительности и замена полного отражения действительности схоластической схемой).

Мы имели на практике результаты формалистических установок и теорий (картины Кавалеридзе «Ливень», «Штурмовая ночь»).

Противопоставляющей себя формализму, но по существу такой же вредной является для нас практика так называемого упрощенства (до теории она не поднимается, да и не могла бы подняться).

Упрощенство прежде всего реакционно. Исходя из правильного желания дать простое и понятное произведение, оно подменяет стремление к простоте и ясности установкой на бедность и примитивность. Оно склонно к механическому заимствованию всяческих стареньких, «проверенных» шаблонов, не думая о том, что изменяющаяся действительность не может не влечь за собою и изменения средств ее выражения. Оно легко доходит до заимствования у буржуазного искусства шаблонов, «проверенных» на инстинктах сугубого мещанина. Оно склонно считать формалистами тех, кто требует от киноискусства совершенствования художественных приемов для более полного и яркого раскрытия содержания.

И в формализме и в упрощенчестве заложено идеалистическое стремление уйти от полного максимального, охватывающего и в ширину и в глубину, отражения нашей действительности. Формализм искажает важное для нас значение и художественного приема. Упрощенчество дискредитирует исключительно важное для нас стремление создать искусство, «понятное миллионам».

Опыт пройденного этапа, освещенный и срезюмированный в постановлении ЦК, позволяет нам определить основное направление, в котором должно развиваться кино в ближайшее время.

Ближе к массовому зрителю.

От завоевания абстрактных вершин киномастерства к поискам этого мастерства там, где оно по-настоящему может быть найдено. К завоеванию истинного интереса и любви, к созданию живой, культурной потребности в кинокартинах у рабоче-крестьянских масс, строящих социализм.

Мало понять верность этой задачи, нужно найти пути, обуславливающие ее конкретное осуществление.

Мы не можем ни мыслить, ни понимать нашей действительности не включая в нее человека.

Особенно в искусстве человек является той высшей ступенью, на которой действительность познается в ее глубоко конкретной форме.

Формалистические тенденции в искусстве, идущие по линии идеалистической абстракции, стремятся либо отойти от конкретно думающего, чувствующего и поступающего человека, либо позволяют себе коснуться его лишь поверхностно (документализм; типичный для многих «пафос машин»).

Показ и раскрытие нашей действительности в тесной, органической связи с думающим, чувствующим и поступающим человеком является тем настоящим верным шагом, который приблизит нас к массовому зрителю и к «большому кино».

Момент абстракции, неизбежный во всяком процессе познания, не должен отрывать события от человека и этим превращать события в некий обезличенный процесс (документализм). Он также не должен отрывать и человека от события, подменяя сложность действительности сложностью психологического процесса (камерный психологизм). «Типичный характер в типичных обстоятельств» (Энгельс) — правильное определение степени и характера абстракции, установленное для реализма.

Поворот к конкретному человеку нашей действительности характерен для истории развития нашего кино.

Эрмлер шел по этому пути. Фексы также. Это особенно бросается в глаза, если сравнить формальную работу — «СВД» с «Одной» и особенно с установкой их нового сценария «Большевик». В том же направлении шла работа моя и Зархи («Мать», «Конец Санкт-Петербурга»).

Постановление ЦК от 23 апреля подвело итоги работе советских художников и установило перспективы их будущего развития. Через год после постановления мы имеем развернутый фронт картин и мы обязаны сделать практические выводы из их анализа.

Наиболее характерными картинами, определяющими различные установки советских киноработников, являются: «Встречный», «Иван», «26 комиссаров», «КШЭ».

Недостатки «Встречного»:

1. Известная реакционность в использовании художественных приемов, вытекающих из особых свойств кино и составляющих его особую силу воздействия. Она привела к театрализации в плохом для кино смысле слова.

2. Некоторая, идущая от упрощенчества слащавость в трактовке отдельных характеров (секретарь) и драматических ситуаций (ложная любовная интрига).

Огромное достоинство «Встречного»: раскрытие реальной проблемы нашей действительности в органической связи с человеком. Показана не турбина, факт постройки которой должен обозначать успех строительства социализма, а показан человек, строящий турбину для успеха социализма, причем человек строит турбину, а турбина перестраивает его. Это правильная веха на правильном пути нашего кино. «Иван» в сущности берет ту же проблему и так же ее ставит. Иван приходит на Днепрострой, чтобы, строя плотины, строить социализм, и Днепрострой толкает его к партии и к учебе. Довженко берет проблему еще глубже, прямо сводя в финале малого Ивана и огромную страну и в упор говоря об их взаимных обязанностях.

Но в плане художественного приема эти картины разрешены по-разному: если Юткевич и Эрмлер делают акцент на индивидуальных характерах и не хотят показывать завода вне главных действующих лиц, то Довженко во всю силу развертывает показ страны и общей работы, оставляя лишь малое место развороту личности героя. Если «Встречный» близок к театру, то «Иван» сугубо кинематографичен. Благодаря слабому развороту личного в «Иване» он получился документально холодным и бесстрастным.

Учитывая также исключительно хороший прием «Встречного» зрителем, мы можем твердо притти к выводу, что бесстрастность в нашу эпоху обостренной классовой борьбы нереальна и будет отталкивать массового зрителя.

В «26 комиссарах» личности героя совсем нет. Героем должен был явиться бакинский пролетариат. Но он явился лишь в виде п о н я т и я о бакинском пролетариате. Отдельные штрихи, связанные с личностями, оказались недостаточными, чтобы спасти монументальную эпопею от холодности и бесстрастности.

То же нужно сказать о важной попытке Шуб в «КШЭ» придвинуть документальную фактографию к живой взволнованности «игровой» картины».

Правильно стремление оторвать фанатического документалиста от формалистической жизни врасплох» и «жизни как она есть и должна быть», но эта установка должна быть гораздо глубже проведена.

С моментом бесстрастности связан знаменитый вопрос о занимательности. Он не может быть разрешен отдельными развитиями хотя бы блестящих художественных приемов кино. Он не может быть разрешен упрощенческим использованием шаблонов буржуазного кино. Его разрешение лежит в правдивом, взволнованном и глубоком раскрытии нашей действительности. В уменьи наблюдать, видеть, разбираться, понимать и рассказывать внятно и искренне.

Верно схваченный художником, живущий в реальности человек, его настроение, глубоко драматургическое развитие действия являются кардинальными, опорными пунктами для разрешения вопроса занимательности. Такая занимательность ни в коей мере не опирается на «идейную разгрузку».

Вокруг занимательности подняты вопросы о «праве художника на эксперимент» и в связи с этим «драматургии и репертуаре».

Всякое развитие связано с экспериментом и обусловлено им. Вопрос в том только, куда направлено это развитие. Нам нужен определенно направленный эксперимент. Одной из необходимых сил, направляющих его, должна быть ясность и понятность массовому зрителю. Это отнюдь не сужает, но лишь правильно затрудняет экспериментальную работу.

Распадение на «аристократическую» драматургию и «демократический» репертуар может получиться лишь в результате разрушения общности интересов у художника и зрителя, в результате классовой идеологической розни, то есть того, что мы всячески у себя изживаем и должны окончательно изжить, завершая вторую пятилетку.

Запрещение «Моей родины» поставило перед нами две важнейшие задачи:

1. Необходимость высокого политического качества кинокартины, не измеримого прежними масштабами, требующего от киноработника политической зоркости, далеко превышающей простую грамотность.

2. Задачу создания полноценной оборонной кинематографии с привлечением к ней лучших наших сил.

И на «Моей родине» и на «Окраине» ясно сказался недостаток большой советской культуры у наших режиссеров и сценаристов. Известное «настроенчество», склонное безотносительно идеалистически развивать несомненно нужные для картины моменты фольклора, «атмосферы» (провинция в «Окраине», публичный дом в «Моей родине»), превратило многих героев «Окраины» в персонажей американской картины, а «Мою родину» привело к дискредитации Красной армии.

Общий вывод из анализа последней продукции. При наличии высокого мастерства в овладении спецификой киноискусства назрела необходимость большей советской культуры киноработников. По яркости, блеску специфического приема мы можем равняться на наших лучших мастеров, но по глубине и мировоззренческой целостности содержания мы пока должны равняться по литературе. «Поднятой целины» у нас, в кинематографии, еще нет.

Создание большой культуры кино — основная задача РоссАРРК.

Реорганизация АРРК, перенеся основную работу на производство, преследовала цель повседневной тесной увязки работы АРРК с практикой производства.

Основная задача как взаимной товарищеской помощи в работе, так и помощи молодняку могла быть полностью разрешена лишь на производстве. Каждая работа (заявка, сценарий, картина) должна быть разобрана и обсуждена, но не каждая должна быть вынесена на общеарковское обсуждение.

Большие творческие проблемы могут быть подняты в общеарковском масштабе, но они должны быть освоены и проработаны в ячейках на производстве.

Дискуссионный просмотр работ, имеющих особо важное значение, должен быть подготовлен — это работа ячейки на производстве.

Необходимое нам создание крепкой увязки между творческими работниками и руководством фабрики, а также партийной ее частью является важнейшей задачей ячейки на производстве.

Как развертывалась работа РоссАРРК за истекший год? Об этом информируют дальнейшие материалы.

Среди них работа Ленинграда заслуживает особого внимания.

Создание клуба и налаживание его бесперебойной работы показывают как большую активность работников, так и назревшую конкретную необходимость в создании материальной базы для общения творческих работников.

В Ленинграде создана крепкая товарищеская атмосфера, допускающая резкую, но объективную критику и непосредственную помощь в текущей работе. Результат этого — растущая консолидация творческих сил.

Работу Ленбюро мы не можем отделить от идейно-художественного роста работников фабрик. («Встречный, «Первый взвод», сценарные заявки Эрмлера и Фексов, результаты дискуссий о «Славе мира» и «Жить», дискуссии по «Ивану», «КШЭ» и «Дезертиру». Ленбюро сделаны первые шаги по поднятию общих теоретических вопросов. (доклады Иезуитова и Бартенева). Сколоченность актива позволила создать ряд бригад (режиссерская коллегия, редакционная коллегия и др.).

Начата коллективная работа над сводными критическими статьями, подводящими итоги дискуссиям. Есть конкретные результаты воздействия работы АРРК на практику производства. Снятие ряда картин с темплана. Поворот к колхозной тематике (Ридер), ответ на проработку вопроса о немой фильме (И. Трауберг). Очень важна постановка вопроса о национальной кинематографии и связанный с ней выезд работников в Минск. Развивается работа по связи с литераторами.

Общий вывод:

Крепкий актив и в основном правильно взятое направление работы.

Недостатки. Отсутствие постановки основных ведущих на данный момент вопросов нашей кинематографии: о массовом зрителе, о сценарии, о связанных с ним вопросах социалистического реализма, о творческом преломлении вопросов организации труда. Недостаточное развертывание вопросов об оборонной и колхозной фильме. Остатки групповых установок в критике при правильном наличии борьбы с ними.

Отсутствие развертывания плановой работы с молодежью, хотя наличие прекрасной материальной базы позволяет это. Поверхностная связь с литераторами. Надо привлечь их к совместной разработке общих теоретических вопросов. Плохая втянутость в работу операторов и работников хроники. Недостаточно полное отражение в прессе.

Работа производственных ячеек Ленинграда протекает в особых условиях благодаря концентрации почти всех творческих сил на одной фабрике (при наличии всего двух). Однако и здесь имеется совершенно неправильная тенденция сведения к минимуму работы на производстве за счет работы общеленинградского клуба.

В Москве наиболее удовлетворительной является работа ячейки объединенной фабрики Союзфильм. Основное положительное в работе — наличие актива и работа над развитием его. Ликвидация взаимного недоверия и атмосферы склочности, прочно привившейся до начала работы бюро. Рост знания общефабричной жизни и интереса к ней у творческих работников.

Основные недостатки. Неплановость в работе бюро: от случая к случаю. Неувязка с руководством и партийной организацией. Невтянутость операторов. Совсем не ставился вопрос о работе с молодежью. Общетворческие вопросы не поднимались — пропущен темплан.

Востокфильм. Все вещи, идущие в производство, пропущены через АРРК. Очень маленький актив — всего два человека. Плохая связь с руководством и партоганизацией. Потребность связи с другими производствами.

Межрабпомфильм. Крайне слабая работа (три просмотра). Отсутствие актива.

Общие выводы: по всем фабрикам либо недостаточно дисциплинированный, либо отсутствующий актив. На всей работе крайне тяжело сказывается отсутствие клуба.

Центральное руководство РоссАРКК недостаточно справлялось со своей работой. Плохая руководящая связь с ячейками и Ленинградом. Общие дискуссии прошли при слишком узкой аудитории (за недостатком помещения), не были сделаны общие выводы из этих дискуссий. Не были проведены кампании по важнейшим вопросам текущего периода. Недостаточно налажена пресса. Проведена работа по получению помещения для клуба, по составлению и переработке устава. Проведены первоначальные работы по организации ячеек на производствах, выезды в Ленинград на проработку общеорганизационных вопросов.

Перед лицом наступающего производственного периода мы должны мобилизовать все силы на планомерную активную работу по двум основным разделам:

1. По созданию высококачественной фильмы для широкого массового зрителя — сюда относится проработка следующих конкретных моментов:

а) вопрос об интересной, занимательной, волнующей фильме и в связи с ним вопросы о сюжетности, о драматургии сценария;

б) близкое привлечение к обсуждению этих вопросов писателей и драматургов. Перед ними следует конкретно поставить вопрос о создании нового литературного, обусловленного спецификой, киносценария;

в) связать с этой работой проблемы колхозной и оборонной фильмы, подготавливая этим органическое соединение будущего темплана непосредственно в среде самих творческих работников;

г) с той же установкой на увлекательную интересную фильму связать проблему советской комедии, проблему актерского мастерства.

На ближайшее время следует сосредоточить всю работу с небывалой еще настойчивостью на проработке как теоретических вопросов сценария, так и на конкретных сценарных работах, предназначенных для производства. Может быть, даже в ущерб просмотру готовой продукции.

2. Вторым основным разделом являются вопросы организации труда. До сих пор ошибочно подходили к этим вопросам с шаблонами, взятыми с индустриальных предприятий. Эти вопросы могут быть правильно разрешены только как творческие вопросы.

Ярким примером служит вопрос о режиме экономии, который может быть правильно разрешен только, если он будет превращен в вопрос творческий, если он будет определяться высококачественным художественным приемом.

Под тем же творческим углом зрения должны быть рассмотрены вопросы подготовительного периода, взаимоотношения сценариста и режиссера и бытовые условия творческой работы, и, наконец, планомерная работа по созданию темплана внутри среды творческих работников, превращая работу с заявками из статистической

в агитационную, организуя творческие отпуска в связи с этой кампанией.

Все хозяйственные и организационные вопросы фабрик должны быть рассмотрены под углом зрения творческого работника, превращены в вопросы творческого порядка, и все творческие вопросы нужно уметь рассматривать также и с хозяйственной точки зрения.

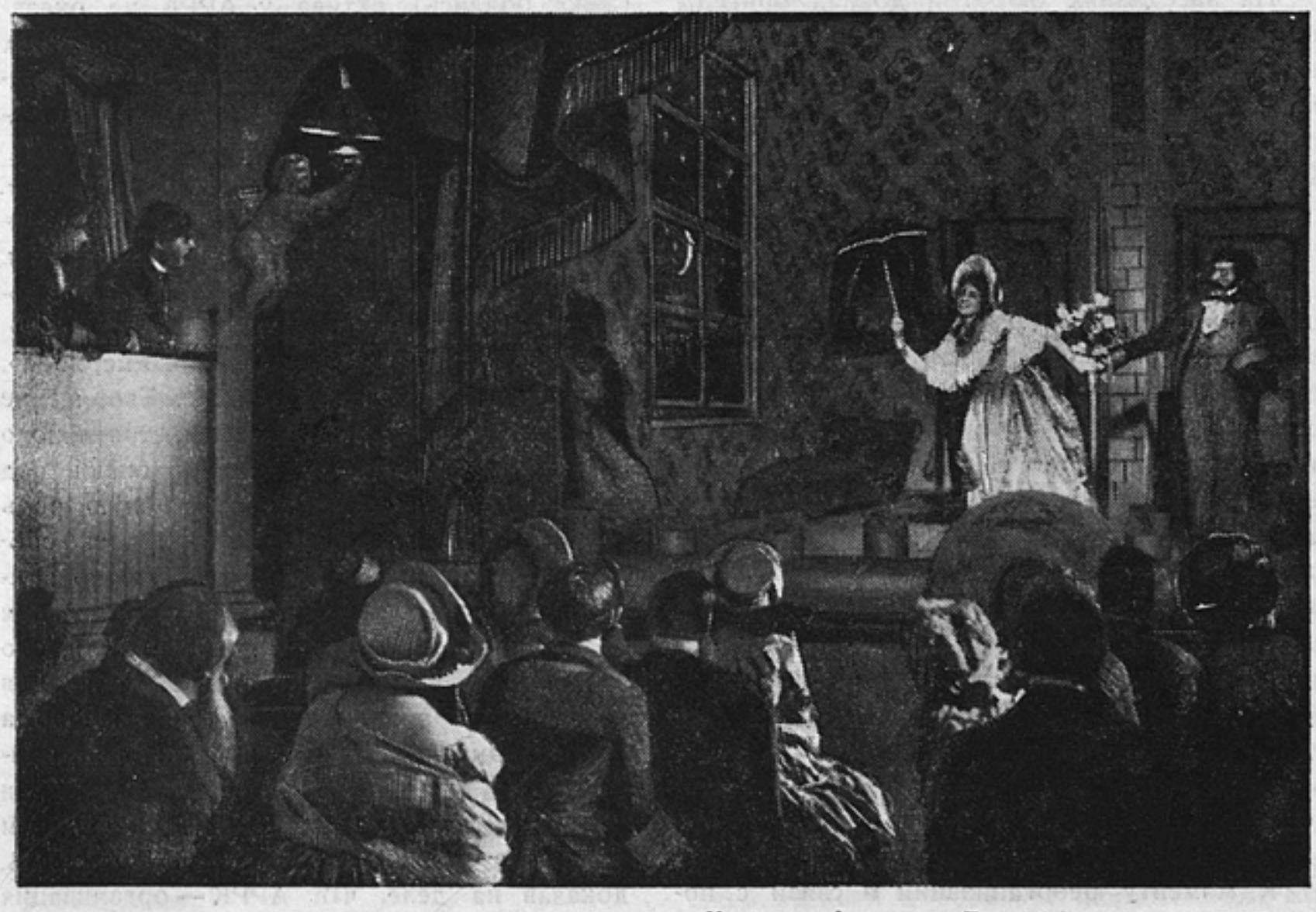
Это путь, на который АРРК еще не вступила, а он ведет к разрешению важнейшей задачи — к установлению органической связи со всеми работниками производства, к уничтожению кастовой замкнутости и одновременно к повышению столь важного для нас качества продукции.

Генеральной линией работы РоссАРРК является установка на превращение каждого работника кино в высококультурного бойца на фронте второй пятилетки.

В этой борьбе мы должны разрешить эти вопросы на производственной практике. Это можно сделать в нужном темпе только общим, союзным усилием. Мы должны сосредоточить максимум внимания на сценарии и, поднимая его культурную ценность, поднять этим самым требования к культуре киноработников.

Мы должны вступить в творческое соревнование с литературой и театром по созданию магнитостроев искусства.

Мы должны во всей нашей работе ориентироваться на рост массового зрителя, направляя все творческие усилия, все эксперименты, всю волю к достижению успеха на то, чтобы завоевать любовь этого зрителя, сделать нас по-настоящему необходимыми и ему и той огромной исторической работе строительства социализма, которую он совершает.



Кадр из фильмы „Петербургская ночь". Производство московской фабрики Союзфильм. Режиссер Г. Рошаль. Оператор Д. Фельдман. (К статье на стр. 8)

как живут и работают группы АРРК на кинопроизводстве

А. Мачерет

московская фабрика союзфильм

Когда организация отчитывается количеством заседаний и собраний, это обычно либо плохая организация, либо такая организация, которая не умеет отчитываться.

И все-таки мне придется коснуться злополучных цифр.

18 заседаний бюро ячейки АРРК Потылихи.

20 общих собраний членов этой ячейки.

За время с 5/VIII 1932 года по 5/VI 1933 года. За 10 месяцев, то есть за 300 дней.

В среднем по одному арковскому собранию или заседанию на каждые 7—8 дней.

Какие вопросы?

На заседаниях бюро: и доклад бригады по темплану, и выводы по обсуждению сценариев, и вопрос о режиме экономии, и обсуждение итогов работы, и планы дальнейшей работы, и многие другие.

Темы собраний?

Здесь и вечер встречи с И. Эренбургом, и обсуждение фильм, и дискуссии по сценариям, и вопросы реорганизации работы фабрики, и обсуждение принципиальных вопросов творческого характера.

Какая была посещаемость?

В среднем 40—60 человек.

Приведенные мною цифровые данные — свидетельство упорных усилий наладить работу арковской ячейки Потылихи. И действительно усилий и трудов было потрачено немало. Здесь есть чем гордиться и даже хвастать.

Но количество потраченных трудов и усилий само по себе, конечно, ничего кроме субъективной трудовой честности не доказывает. Важны результаты, итоги, содержание работы.

Вот о них-то собственно и речь.

К моменту реорганизации в связи с постановлением ЦК о перестройке литературно-художественных организаций АРРК в большой мере была органом, несущим в себе пороки рапповского руководства.

Характер деятельности АРРК этого периода общеизвестен. Администрирование, зажим самокритики, приклеивание ярлыков — все эти резко отрицательные стороны старой АРРК памятны каждому кинематографисту.

Неприязнь к АРРК, связанная с методами ее прошлой работы, стала основным тормозом при развертывании работы новой, реорганизованной АРРК.

Трудность оказалась и в том, что старая АРРК не сумела вырастить типа кинематографиста-общественника, так как перекладывала почти всю работу на плечи общественников-профессионалов. АРРК не любили (даже боялись), актива у АРРК не оказалось, да к тому же перенесение в новой АРРК упора работы на места, на производство, являлось новинкой, не имевшей предшествующего опыта.

В этих условиях избранное 5/VIII 1932 г. бюро ячейки АРРК Потылихи оказалось лицом к лицу с чрезвычайными трудностями.

Нужно было начинать с начала, с основания, вне всякой преемственности.

Возникали трудности «пускового периода».

Одно стало ясным сразу же. Творческие работники устали от административного руководительства, от мелочной опеки над ними. Им надоело играть пассивную роль объектов чужих высказываний. Однако собственные рты оказывались еще плотно замкнутыми. Надо было развязать языки. А для этого нужно было создать уверенность, что оплошности не будут использованы для злорадных обобщений, что корявая форма высказываний не будет высмеяна, что критика не будет связана с административными выводами со стороны фабрики,— словом следовало переломить предубежденность, доказав на деле, что АРРК — организация товарищеской творческой взаимопомощи, а не нарсуд по художественным вопросам.

Так возникла установка на деятельность методами «дискуссионного клуба».

Это означало, что АРРК должна была стать тем местом, где в огне творческой дискуссии выковываются точки зрения самых разных оттенков.

Представлялось необходимым перенести центр тяжести на дискуссию как таковую. Ее роль оказывалась не в том, чтобы подвести некий итог общего соглашения по тому или иному творческому вопросу, но в том, чтобы дать множество отдельных итогов, из которых каждый суммировал бы однотипные, однородные высказывания, оттачивая их до наибольшей выразительности и обоснованности.

Предполагалось, что из всего этого многообразия точек зрения творческие работники почерпнут те из них, которые наиболее близки их творческой индивидуальности, и отметут то, что им чуждо.

Подытоживание в форме резолюций по отдельному творческому вопросу, сценарию или фильме было отвергнуто еще и потому, что для принятия резолюции требуется решение большинства.

Казалось же, что творческие вопросы, поскольку творческие пути их решения многообразны, не могут и не должны решаться большинством голосов. Ведь могут быть и такие течения, такие творческие установки, которые, не будучи одобряемы большинством, имеют тем не менее право на свободное существование, не являясь ни антипролетарскими ни контрреволюционными.

К тому же боязнь резолюций имела основанием еще и то обстоятельство, что ячыми из них фабричное руководство охотно пользовалось для своих решений. Количество таких случаев переросло в административное качество арковской деятельности.

Между тем бюро нашей ячейки стремилось к тому, чтобы помогать производству не таким непосредственным образом, дублируя, по сути дела, институт консультантов, но помогать производству посредством повышения идейно-художественного уровня произведений в результате активного участия творческих кадров в дискуссиях по творческим вопросам.

Соответственно этому ячейка АРРК решительно отстранила себя от рассмотрения всякого рода творческих конфликтов, возникающих между дирекцией и творческими работниками.

Но даже все эти меры все же оказались недостаточными на первых порах. Нужно было еще создать товарищескую атмосферу вокруг арковских обсуждений. Надо было заменить «ораторские турниры» искренней товарищеской страстностью обсуждения.

Здесь дело не обошлось, конечно, без перегибов. Первые собрания изобиловали излишней «парламентарностью» и сладковатым либерализмом высказываний и отзывов. Всякая резкая, хотя бы и вполне деловая, критика вызывала упреки в возврате старых арковских традиций. Члены АРРК нередко требовали непомерной деликатности в оборотах речи и склонны бывали иной раз обнаружить совершенно исключительную обидчивость.

Приходилось лавировать с крайней опаской и даже с накладными расходами в виде все того же «либерализма».

Однако взятый курс начал постепенно давать положительные результаты. Слово «АРРК» перестало звучать одиозно, арковские собрания стали посещаться, к ним начали проявлять интерес, молчавшие заговорили.

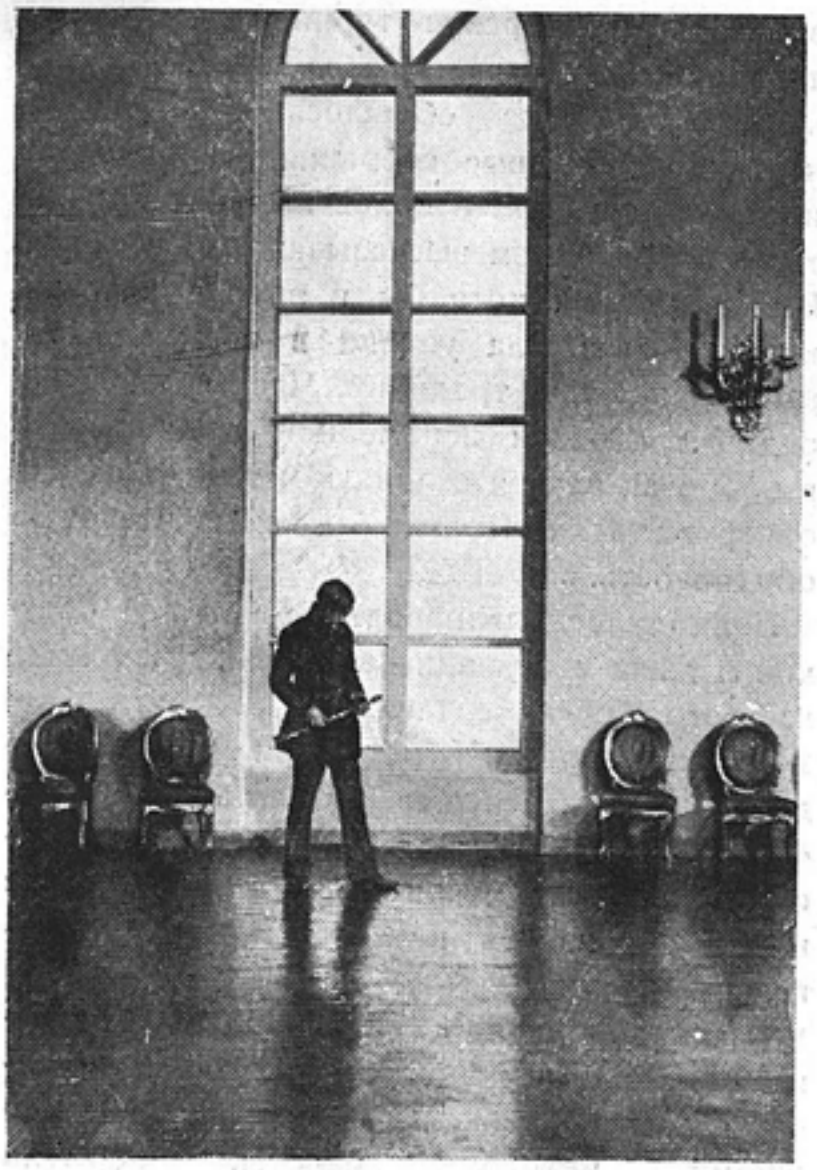
«Пусковой период» благополучно завершился. Но с ним вместе завершилась и необходимость дальнейшего пользования прежними методами работы. Формула «АРРК — только дискуссионный клуб» нуждается в пересмотре.

Дело в том, что хотя, к чести нашей ячейки, она от тенденций «либерализма» и пришла к довольно бдительной творческой самокритике, тем не менее установка только на «дискуссионность» оказалась чреватой большой опасностью.

Опасность эта — в отсутствии руководящей линии.

По сути дела бюро АРРК, убоявшись администрирования, зажима и заушения, на деле отказалось от всякого вообще руководства, сведя в основном свою роль к функциям организатора дискуссий. Сценарии, фильмы и отдельные творческие вопросы ставились и обсуждались, так сказать, «эмпирически». Обсуждения, не связанные между собою общей руководящей линией, оказались взаимно оторванными и замкнутыми в себе. Вольная дискуссия, не направляемая в русло единого устремления, бесформенно расползлась. Цепь разорвалась на множество отдельных перепутанных между собою звеньев.

В этих условиях курс на социалистический реализм и борьбу с формализмом, который должен был бы явиться прожектором, освещающим генеральный путь, оказался подмененным рядом тусклых электролампочек.



Кадр из фильмы „Петербургская ночь". Производство московской фабрики Союзфильм. Режиссер Г. Рошаль. Оператор Д. Фельдман

Кроме того, занеся руку на систему руководства творческими кадрами при помощи резолюций, наше бюро фактически ударило и по руководству при помощи систематизированного критического анализа творческой продукции.

Члены АРРК начинают ощущать неудовлетворительность существующего положения вещей. Нарастает в связи с этим недовольство. Понять его истоки и дать арковской деятельности новое направление составляет задачу арковского руководства.

Либеральное «Lasez faire, lasez passer» (предоставление событий их естественному ходу) должно быть заменено наличием твердой руководящей линии, заключающейся в установке курса на социалистический реализм и на борьбу с формализмом.

Одной из бед нашей организации является «потребительское к ней отношение» со стороны ее членов. Выражается оно в том, что обычно АРРК интересуются либо в связи со своим личным сценарием и картиной, либо в связи с чужой работой в тех случаях, когда она имеет не рядовой, а приподнятый, «праздничный» или сенсационный характер.

Ходят не столько для того, чтобы помочь, сколько для того, чтобы либо получить помощь, либо поучаствовать в интересной дискуссии, либо, наконец, просто полюбопытствовать. В АРРК не идут тогда, когда обсуждение касается рядовой продукции, продукции режиссеров и сценаристов средней квалификации.

В связи с этим у новой АРРК уже имеются свои «жертвы», свои «обиженные». К их числу принадлежат, в частности, работники детской фильмы и мультипликации. Ими не интересуются! Мероприятия, связанные с обсуждением вопросов, специфичных для этих групп киноработников, не посещаются работниками других групп.

Широкая масса членов АРРК привыкла смотреть на свое пребывание в АРРК лишь как на обстоятельство, дающее право свободного участия в интересной дискуссии. Обязанность творческой взаимопомощи игнорируется.

Создать подлинный актив АРРК, несущий на себе общественные творческие обязательства и среди них, в первую очередь, помощь молодняку и еще не вполне квалифицированным мастерам, является второй по счету важной задачей.

Многие нападают на ячейку АРРК за якобы «режиссерский» уклон в работе. АРРК-де обслуживает только творческие интересы режиссеров, игнорируя специальные интересы других категорий творческих работников.

Обвинение это неправильно. Арковская организация, занимаясь в основном обсуждением и анализом творческой продукции (сценариев и картин), естественно тем самым вела работу на базе широких интересов, общих всем группам творческих работников.

Однако здесь необходимо учесть, что всей предшествовавшей работой АРРК режиссеры и сценаристы были гораздо глубже втянуты в обсуждение творческих вопросов, чем другие группы (операторы, актеры, художники, музыканты). Поэтому, а также вследствие завоеванных позиций на производстве режиссеры и сценаристы имеют несколько больший опыт общественных выступлений по творческим вопросам, имеют большую «ораторскую сноровку» и большую привычку к творческим высказываниям.

Кадр из фильмы „В семье не без урода". Производство московской фабрики Союзфильм. Режиссеры и сценаристы Ивакин и Калинин. Операторы Волчек и Н. Юдин

Повидимому, втянуть операторов, актеров, художников и музыкантов в общие творческие дискуссии удастся лишь при помощи предварительной раскачки на тех творческих вопросах, которые связаны со спецификой работы этих специальностей.

Такова третья задача.

Четвертой задачей является необходимость для бюро ячейки АРРК повести работу планомерно, заостряя внимание на тех вопросах, которые для того или иного момента в кинематографии следует считать узловыми. Взять курс на социалистический реализм и на борьбу с формализмом, систематически анализируя творческую продукцию и подводя частные и общие итоги этого анализа, еще недостаточно. Конкретность руководства требует еще умения во-время ставить нужные вопросы на обсуждение, заострять внимание на важнейшей для сегодняшнего дня задаче. Нужно уметь понять, что в иной момент, например, постановка вопроса о сценарии и сценаристе или, скажем, о методах выращивания киноактера важнее обсуждения очередного сценария или фильма.

До сих пор программа деятельности ячейки АРРК создавалась самотеком. Теперь нужно начать ее строить сознательно.

И, наконец, последнее: нужно покончить с взаимной изолированностью арковских ячеек на производстве. Каждая из них варится только в собственном соку. Необходимо дать возможность москвичам — членам АРРК — общаться между собой, нарушая время от времени грани пофабричного разделения.

Перенесение центра тяжести арковской работы на места вовсе не сняло задачи совместной, общемосковской и шире — общекинематографической работы.

Этот вопрос подводит нас к центру всеобщей арковской неприязни — к деятельности секретариата РоссАРРК. Неприязнь эта единодушна. Она объединяет всех творческих работников, независимо от их взглядов на методы арковской работы.

Нужно было умудриться работать так мало, так недостаточно и так слабо, как работал секретариат РоссАРРК. Он «царствовал», но не управлял. Между тем отсутствие принципиальной руководящей линии в деятельности бюро местных ячеек рождено главным образом бездеятельностью секретариата РоссАРРК .

Кому, как не секретариату РоссАРРК.

следовало ставить принципиальные вопросы кинематографии, в частности и особенности вопросы социалистического реализма и борьбы с формализмом в кино? Ведь результаты обсуждения этих вопросов дали бы местным бюро ячеек правильную ориентацию и надлежащую базу для проведения в своей деятельности конкретной руководящей линии. Между тем, несмотря на многочисленные личные разговоры, несмотря на протокольные постановления, бюро ячейки АРРК Потылихи не могло даже добиться совместного заседания с секретариатом РоссАРРК для обсуждения назревших вопросов.

За год ни одного общемосковского собрания членов АРРК!

За год — четыре-пять «камерно» проведенных дискуссий по картинам. Дискуссий, на которые был закрыт доступ даже многим из членов местных бюро, не говоря уже о всей массе членов АРРК.

Недаром секретариат РоссАРРК получил кличку «клуба ведущих», куда запрещен вход «нижним чинам», хотя бы они и были творческими работниками, хотя бы они и были членами АРРК.

Предстоящий созыв секретариатом РоссАРРК пленума ЦБ является счастливым симптомом пробуждения центрального руководства от длительной зимней спячки. Будем надеяться, что результаты ее не слишком скажутся на характере самого пленума, хотя, создав инерцию, трудно сразу же ее преодолеть.

Следует во всяком случае понять, что жизнеспособность руководящего органа РоссАРРК в большой мере определяет также жизнеспособность местных ячеек, а стало быть определяет и состояние всей арковской организации.

Неудивительно поэтому, что независимо от количества, качества и характера работы местных ячеек раздаются недоуменные вопросы о том, существует ли в Москве АРРК.

Ответить на эти вопросы можно только усиленной работой, а не разъяснениями особенностей новой арковской структуры и прочими отговорками из области «объективных трудностей».

А. Андриевский. И. Мутанов. П. Пашков

межрабпомфильм

Работа ячейки РоссАРРК Межрабпомфильм развернута слабо — это тот основной итог, который можно подвести за несколько месяцев ее существования. Но подведение итогов, да еще малоутешительных, важно не как самоцель, а в интересах обмена опытом с другими организациями, для выяснения причин и учета имевших место ошибок. В последнее время, когда особенно усилились ликвидационные настроения, разговоры о нежизненности ячеек на производстве и оглядка на показную эффективность работы прежнего объединенного всемосковского АРРК, такой обмен опытом, в основе которого лежит анализ именно слабых сторон работы одной из ячеек, особенно нужен. Реорганизация АРРК, прошедшая в непосредственной связи с историческим постановлением ЦК от 23 апреля 1932 года «О перестройке работы литературно-художественных организаций», преследовала две цели.

1. Сосредоточить всю работу в руках творческих работников, а не официальных «профессионалов кинообщественности», как это имело место в старой АРРК.

2. Перенести работу на производство, спустив ее с высот дискуссионного зала на улице Герцена в ателье кинофабрик.

В процессе практического осуществления этой реформы могли возникнуть две опасности, которые не были, правда, заложены в ней с неизбежностью и не вытекали объективно из ее существа, но при наличии определенных условий и отдельных ошибок могли иметь место. Эти опасности уже в то время кое-кто определял, как:

а) возможность некоторого замыкания в рамках узкофабричных интересов только данного предприятия и вытекающая отсюда известная местная ограниченность и

б) количественное снижение работы как в отношении темпов, так и объема.

Практика работы ячейки РоссАРРК Межрабпомфильм показала, что обе эти опасности превратились в известном смысле и в некоторой степени из возможных в реальные.

Во всяком случае факты, относящиеся к

Кадр из фильмы „Тисса горит". Производство Межрабпомфильм. Режиссеры Н. Лойтер и Бела Балаш. Арт. Рагулина, Чередниченко, Уральский

деятельности ячейки РоссАРРК Межрабпомфильм, свидетельствуют:

1. Об отсутствии общетеоретических вопросов в повестке дня арковских собраний и совещаний наряду с отсутствием обсуждения продукции других киноорганизаций.

2. О весьма скромных масштабах обмена опытом с ячейками АРРК на Потылихе, в Востоккино и др.

3. О слабом темпе работы.

4. Об ощутительном абсентеизме творческих кадров.

Несомненно, что все эти явления имеют кое-какие объективные оправдания. Однако в основе, как и всегда, лежат причины не объективные, а субъективные.

К числу таких причин относится в первую очередь отсутствие клуба, то есть той базы, которая прежде всего физически объединила бы творческих киноработников, разобщенных по самому характеру производства.

Здесь уместно сказать попутно несколько слов о так называемом кустовом объединении киноработников по творческим признакам. До сих пор этот вопрос остается в области пожеланий и деклараций. Существующие на фабрике кусты организованы по какому угодно признаку, только не по творческому. Между тем как каждая кинофабрика представляет собой чудовищный конгломерат художников различных школ и направлений, творческих методов и установок и даже различных систем производственных навыков.

В этом — одно из существенных отличий кинофабрик от театров.

Театры за малыми исключениями имеют свое художественное лицо. Кинофабрики тоже за малыми исключениями (имеется в виду Ленинградская фабрика) своего художественного лица не имеют.

Отсюда значение творческого объединения киноработников весьма возрастает, и такая небольшая подробность, как клуб или хотя бы комната для сборищ и встреч на фабрике, становится очень весомой.

Ячейка Межрабпомфильм с момента ее организации в январе 1933 года комнаты не имеет.

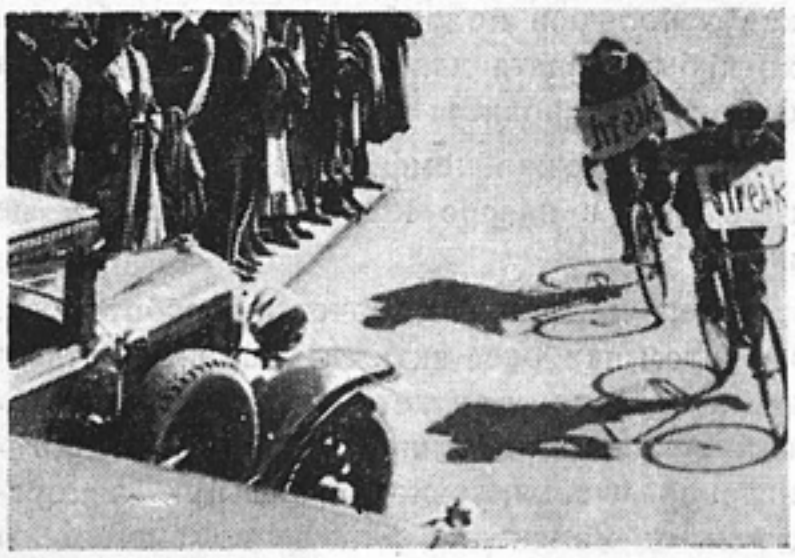
Перегруженность творческих работников, и притом наиболее активных, производственными заданиями является второй «объективной» причиной. Именно первый период организации ячейки совпал с самыми лихорадочными моментами работы по окончанию картин у Пудовкина, Мутанова, Барнета и по форсированной подготовке у Экка, Андриевского, Эггерта.

Кадр из фильмы „Дезертир". Производство Межрабпомфильм. Режиссер В. Пудовкин. Арт. Ливанов в роли Ренна

Вообще Межрабпомфильм — единственная организация, где в этот период находились в работе одновременно восемнадцать картин и были заняты почти все режиссеры, ассистенты и операторы.

Непрерывные дневные и ночные съемки у Протазанова, разгар съемочной работы у Столпера и Немоляева, предельно уплотненный репетиционный период у Кулешова — все это были причины, которые не могли не отразиться в некоторой степени на темпе работ арковской ячейки и в частности на посещаемости арковских собраний и совещаний.

Немалую роль в отношении ослабления организационной работы сыграло трехмесячное отсутствие председателя бюро РоссАРРК Андриевского и переложение всей тяжести этой работы на Мутанова, который, как уже было сказано, заканчивал свою первую большую звуковую картину. Однако, в конечном счете, все эти объективные причины были



Кадр из фильмы „Дезертир". Производство Межрабпомфильм. Режиссер В. Пудовкин

ожиданными и не могут даже наполовину объяснить и оправдать слабой работы ячейки.

Перенесение руководства на действительные творческие кадры не могло не вызвать в первый период значительного снижения объема и темпа работы.

Но дело не в этом. Была надежда на то, что количественное снижение в результате отстранения от руководства «профессиональных общественников», не имевших отношения ни к творчеству, ни к производству, будет не только компенсировано, но и с лихвой перекрыто качественным повышением работы. Имеем ли мы здесь положительный результат? Пока еще нет. Трудно даже сказать, имеется ли тенденция к улучшению.

Здесь мы подходим к самому существенному вопросу, который для обмена опытом имеет решающее значение, а именно: были ли наряду со сменой людей изменены методы работы и при этом в таком качестве, которое гарантировало бы повышение активности творческих кадров в арковской жизни?

На первых же своих совещаниях новое бюро ячейки РоссАРРК единодушно установило принципы работы, определяющие изменение методов по существу, которыми хорошо ли, плохо ли, бюро руководилось в дальнейшем.

Этих новых принципов было установлено, примерно, шесть:

1. Не превращать аркковскую ячейку в заседательскую организацию, всемерно устраняя официальный заседательский ритуал на творческих встречах и превращая их в товарищеские беседы.

2. Не измерять работу количеством собраний и совещаний и даже числом обсужденных картин и сценариев, а только степенью реальной помощи творческому работнику и производству, которая должна была определяться подготовленностью и глубиной проработки того или иного вопроса, с одной стороны, и ощущением самого творческого работника о качестве оказанной ему помощи — с другой стороны.

3. Создать товарищескую обстановку в дискуссиях, с тем чтобы устранить даже из подспудных глубин подсознания унаследованное из прошлой практики опасение последующих оргвыводов и проработки, которые могли бы не помочь, а помешать дальнейшей работе.

Кадр из фильмы „Марионетки". Режиссер Я. Протазанов. Арт. Мартинсон (Соль), Радин (архиепископ), Аркадин (церемониймейстер)

4. Всемерно поощрять постановку вопросов, связанных с анализом мастерства и техники творчества, изгнанных из практики прежней АРРК под предлогом борьбы с формализмом, а в действительности по причине неосведомленности кое-кого из бывших арковских заправил в вопросах производства и мастерства.

5. Сломать установленные традицией официальные этапы работы, при которых возможно обсуждение продукции (готовая картина, готовый сценарий).

Бюро ячейки с РоссАРРК Межрабпомфильм считало весьма целесообразным с точки зрения максимального повышения интереса творческих кадров к арковским собеседованиям обсуждение частных вопросов (например, методы работы режиссера с актером на репетициях, декоративного оформления картины по макетам и эскизам в подготовительный период и т. п).

6. Избегать слишком общей постановки вопросов даже при обсуждении готовой продукции, потому что практика старой АРРК давала яркие примеры бесплодных дискуссий по картинам, во время которых выступали десятки ораторов по самым различным вопросам, в результате чего автор картины бывал сбит с толку многотемностью выступлений и в конечном счете так и не получал впечатления о действительной оценке АРРК его работы, хотя бы по основным ведущим вопросам (в этой же связи стояло решение Бюро об установлении практики заранее подготовленных выступлений специальных докладчиков и оппонентов по готовым картинам и сценариям).

Короче говоря, все эти принципы были направлены к тому, чтобы действительно изменить прежние методы арковской работы и, в первую очередь, не превращать эту работу в обязанность, сделав ее потребностью.

Каков же результат за эти несколько месяцев?

Крайне неощутительный. Арковская работа для ряда творческих работников, повидимому, не превратилась еще в потребность. А если сопоставить работу ячейки Межрабпомфильм с ленинградской ячейкой, то можно отметить парадоксальное явление: что пульс арковской жизни по своему наполнению и темпу находится в обратной зависимости от производственных показателей предприятия. Однако такой вывод, хотя и основанный на внешней фактической видимости, был бы не только поверхностным, но и политически неправильным. Тот несомненный факт, что наивысшая активность арковской жизни имела место за последние месяцы в Ленинграде, нельзя объяснить только тем обстоятельством, что

Кадр из фильмы „Дезертир". Производство Межрабпомфильм. Режиссер В. Пудовкин. Арт. Ливанов в роли Ренна

Ленинградская фабрика находилась в состоянии фактической консервации, и многие режиссеры и операторы ходили без дела и имели избыток свободного времени для арковской деятельности, хотя упомянутое обстоятельство и имеет кое-какое значение.

В чем же, в самом деле, причины глубокой и странной апатии творческих работников Межрабпомфильм? Казалось бы, перечисленные выше принципы работы даже при очень плохом проведении их в жизнь должны были дать кое-какой результат.

Как же было на практике?

На одном из первых творческих вечеров было поставлено обсуждение монтажного сценария и режиссерского плана работ режиссера Андриевского. Обстановка была именно такая, какую задумало бюро АРРК. — Никакого председателя, никаких элементов официальности. Доклад режиссера сопровождался демонстрацией всех эскизов и макетов декораций, фотоматериалов по актерам, реквизиту и проч. Было два подготовленных оппонента — режиссеры Мутанов и Экк. Выступления оппонентов, по мнению режиссеров, были содержательными и деловыми. Никакого заушательства, никаких угроз и оргвыводов не последовало. Указания собравшихся товарищей были приняты, учтены, а впоследствии и реализованы в процессе работы.

И все же общий итог: на вечер явилось только десять человек, из них всего лишь три режиссера и, в свою очередь, из этих трех — два содокладчика. Разумеется, что такое творческое содружество не могло дать в полной степени необходимой помощи режиссеру (а ведь Андриевский начинающий), да и производству в целом как в улучшении качества, так и в экономии средств.

Впрочем, начало всегда бывает немного тугим. Но и в дальнейшем положение не изменилось. В самые последние дни имел место арковский просмотр репетиционной работы режиссера Кулешова. Этот опыт и по своему содержанию, и по своей новизне, и, наконец, по значению и творческой весомости мастера должен был иметь несомненный интерес и притом именно в плане творческом. Впервые показывалась будущая кинокартина, срепетированная с начала и до конца, так как бывает срепетирован театральный спектакль. И все-таки, хотя на этот товарищеский творческий вечер пришло много народу, арковцев среди них было почти столько же, сколько и на докладе Андриевского.

В последнее время особо острый интерес и актуальность имеет вопрос о творческом режиме экономии. Это подлинно арковское дело... и тем не менее на доклад иностранного режиссера Бела Балаш, озаглавленный «Подготовительный период и творческий режим экономии», пришло 7 июня пять-шесть человек, и доклад пока пришлось перенести.

Общий итог работы ячейки РоссАРРК Межрабпомфильм за последние месяцы сводится к обсуждению следующих фильм и сценариев:

1. «Ищу протекции».
2. «Изменник родине».
3. «Окраина».
4. «Дезертир» (без обсуждения).
5. Сценарий и режиссерский план постановки картины «Рур».

Кадр из фильмы „Медь". Производство Межрабпомфильм. Режиссер Столпер. Оператор Козлов. Арт. Станицин и Глазова

6. Просмотр итогов репетиционной работы режиссера Кулешова по картине «Великий утешитель».

Какие выводы можно сделать на основе итогов уже проделанной работы?

В первую очередь надо признать, что этого конечно, мало для творческой организации при наличии в производстве восемнадцати картин. Во-вторых, надо отметить низкий процент картин других кинофабрик, что может привести в дальнейшем к замыканию в рамках только одного Межрабпомфильм. В-третьих, и это самое главное, что бюро ячейки РоссАРРК Межрабпомфильм при практическом проведении правильно намеченных принципов новой работы (а мы считаем эти принципы правильными) не учло, повидимому, каких-то существенных моментов, так как налицо имеется не только недопустимо низкая посещаемость (что еще можно объяснить большой перегрузкой работников), но и слабая активность творческих кадров в отношении ко всей арковской работе в целом.

Мы не знаем еще всех причин этих явлений и потому не даем никаких рецептов лечения и не выступаем со списком своих предложений. Вместо этого мы делаем первый опыт постановки вопроса о недостатках нашей работы в печати, с тем чтобы товарищи из других арковских ячеек помогли нам и указали на те ошибки, которых мы не замечаем или не умеем определить, и со своей стороны поделились опытом проделанной работы. Мы думаем, что все зависит от нас, от самих творческих работников, и что в значительной степени слабая активность творческих кадров объясняется их творческой разобщенностью. В этом отношении, наряду с организацией клуба большое значение имело бы объединение творческих работников в кусты по творческому признаку и творческое соревнование кустов. Собственно говоря, это и есть то единственное предложение, которое со своей стороны мы выдвигаем для улучшения работы.

Кадр из фильмы „Медь". Производство Межрабпомфильм. Режиссер Столпер. Оператор Козлов. Арт. Ливанов и Тихомиров

В. Еремеев

ленинградская фабрика союзфильм

Группа АРРК на Ленинградской кинофабрике Союзфильм была организована после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года. До этого исторического постановления ЛенАРРК в основном страдала теми же недочетами, что и другие творческие организации. Копируя практику РАПП последнего периода, ЛенАРРК некритически переносила в кинематографию все формы и методы руководства, к тому же без учета специфики кино. В ЛенАРРК имело место пресловутое наклеивание ярлыков, применение мер административного воздействия. Вместо идейно-воспитательной работы нередко практиковалось исключение из организации отдельных работников. Деловая творческая критика и помощь подменялись заседательской суетней. Все это не давало возможности правильно и по-настоящему развернуть работу, отталкивало от ЛенАРРК многих творческих работников.

Организация группы АРРК на основе постановления ЦК от 23 апреля 1932 года сразу развернула широкие возможности мобилизации творческих работников на борьбу за качество художественной продукции в соответствии с требованиями, предъявляемыми к советской кинематографии. Произошел ко-

ренной перелом в работе ассоциации, ставшей на путь создания настоящей творческой атмосферы, перенесения всего внимания на творческие вопросы, приближения к производству и максимального содействия ему.

Организационный период группы несколько затянулся. Первые четыре-пять месяцев группа искала новых путей развития, преодолевая трудности, возникшие на почве прежней деятельности ЛенАРРК, и собирая вокруг организаций крепкий творческий актив. Новая структура организации, ее новый устав ограничивают прием в члены ассоциации определенными категориями творческих работников. Это повышает авторитетность организации, но затрудняет доступ общественно одной из наиболее активных прослоек — молодняку. Вместе с тем среди крупных творческих работников, среди высококвалифицированных мастеров приходится зачастую встречать инертное отношение к работе АРРК, тенденции к творческой замкнутости.

Группа АРРК должна была сплотить вокруг себя наиболее выявившийся молодняк и повести энергичную борьбу за вовлечение пассивных и инертных мастеров. Для достижения этой цели необходимо было выдвигать актуальные вопросы в форме, представляющей безусловный интерес для творческих работников. В этом отношении группе удалось добиться значительных успехов как в смысле нахождения новых методов и форм работы, так и по привлечению к арковской работе товарищей до сих пор упорно остававшихся в стороне от нее.

В организационный период перед группой встал еще один важный вопрос: размежевание с секцией ИТР. Обе организации как будто ставили себе аналогичные задачи и рисковали повторять друг друга. К тому же в состав обеих организаций входили одни и те же люди. Необходимо было работу поставить так, чтобы не дублировать друг друга. Немало потребовалось затратить сил и времени, прежде чем удалось достигнуть такого распределения работы, при котором один орган усилял работу другого, помогал расширению и углублению поставленных на разрешение проблем.

Приступив к осуществлению своего плана реализации стоящих перед АРРК задач, группа поставила себе целью осуществлять наиболее интересные и актуальные для творческих работников мероприятия, способные привлечь массы, дать им полезное и важное для их практики. Всякая официальщина, заседательская скука изгонялись. Здесь приходилось нащупывать новые пути, искать обходных путей трафаретным заседаниям.

Ленинградские группы АРРК в этом плане располагают большими возможностями, которые представляет прекрасно оборудованный Дом кино ЛенроссАРРК. Группа АРРК фабрики «Союзфильм» более тесно связанная с Ленбюро (большинством в составе), больше использовала эти возможности, чем группа на фабрике Белгоскино. Но все же возможности эти не только не были исчерпаны, но использованы далеко не в меру осуществимого. В этом плане группе предстоит еще большая работа. Можно было провести целый ряд вечеров на темы, являющиеся чрезвычайно актуальными на сегодняшний день и оставшиеся незатронутыми в арковской работе.

Наиболее крупным мероприятием, выполненным группой, явилась конференция операторов, организованная по ее инициативе. Операторы на фабрике Росфильм были одной из самых сильных групп еще до организации АРРК. После появления группы АРРК они еще более усилились, окрепли. К технической базе присоединилась база художественная. АРРК повела борьбу за ведущую роль оператора в постановочном коллективе, за укрепление его художественного авторитета.

Созванная по инициативе группы АРРК производственная конференция операторов фактически разрослась до двух конференций — более узкой, а затем широкой, развернутой уже с участием профсоюза. Вопросы на конференции были поставлены конкретно и практически существенно. В центр внимания были выдвинуты проблемы участия оператора в создании фильмы, выявления его творческого лица. На конкретном анализе практики отдельных операторов были поставлены вопросы стиля операторской работы. На конференции было вынесено предложение о необходимости участия оператора в работах подготовительного периода, с самого начала процесса изготовления сценария. Один из кардинальных вопросов, постоянно будируемый группой,— создание постановочных коллективов—тоже не был обойден на конференции.

Из числа других мероприятий АРРК следует отметить удачно проведенные вечера

«Снова об актере». Группой АРРК были подняты вопросы о конкретных путях воспитания киноактера. Разрешение проблемы в основном свелось к утверждению необходимости закрепления актеров за постановочными коллективами, необходимости постоянной работы актера с мастером.

Вечера «Снова об актере» уже дали конкретные результаты. Группа приняла активное участие в распределении штатных актеров по кустам. В порядке отклика на поднятые на вечерах вопросы несколько режиссеров фабрики взялись за укрепление своих коллективов постоянным актерским составом. Были выдвинуты обязательства заботы о воспитании для себя актерских кадров, ориентировки на них в сценариях, планирование следующих постановок с учетом своего актерского состава. И здесь снова подчеркивалась установка на постоянный постановочный коллектив.

Однако группа АРРК упустила крайне важный вопрос — об актере в звуковом кино.

Мы уже отметили достижения в работе с режиссерами. Режиссеры в массе своей вообще отличались активностью в арковской работе. Все же отдельные мастера показывали склонность к отрыву от арковской общественности. Некоторых из них удалось втянуть в сферу влияния АРРК конкретной помощью в работе, организацией небольших вечеров с ограниченным составом участников для обсуждения сценариев и заснятого материала. Все же считать этого участок благополучным никак нельзя, о чем свидетельствуют случаи, подобные фильмам «Моя родина» и «Жить», упущенным группой АРРК, оставшимся вне пределов общественного воздействия. Вообще до сих пор в деятельности группы АРРК основное звено постановочного процесса — сценарий — оказалось недостаточно окруженным заботами и вниманием. Группа должна нести ответственность, за идейное и художественное качество продукции членов своей организации, помогать их мировоззренческому росту. Кроме того перед нею кардинальным вопросом должен стать вопрос об участии общественности во всех этапах сценарной работы, начиная с творческой заявки. До сих пор этого не было, что приходится отнести в пассив группе. Совершенно ясно, что целого ряда идейно-творческих недочетов удалось бы избегнуть в практике, если бы воспитательное влияние общественности стояло на должной высоте. Группа должна повести борьбу за творческий режим экономии и начать ее с самого начала производственного процесса, со сценария. В этом отношении группой еще ничего не сделано.

Наиболее слабым местом в работе группы АРРК явилась работа с художниками. Эта категория творческих работников осталась совсем не вовлеченной несмотря на все принятые меры, вплоть до индивидуальных бесед с каждым художником. Художники оказались самыми закоренелыми в своей инертности, более всех склонными к самоизолированию в работе. Но это не может служить оправданием для группы. Очевидно, группа не сумела найти таких методов работы, которые были бы достаточно интересны, привлекательны для этой категории работников. Надо было проявить больше гибкости, больше умения в подходе к художникам как специфической, своеобразной группе участников творческого процесса.

Подводя итоги краткому обзору работы группы АРРК на фабрике Союзфильм в Ленинграде, приходится отметить, что при всех имевшихся недочетах и недостаточности разворота работ группа несомненно уже за первый период свой деятельности доказала важность и плодотворную целесообразность в возможностях арковской работы на фабрике. Начавшиеся в последнее время разговоры о том, что ячейка АРРК на фабрике является излишней инстанцией, проводящей параллельную работу с Ленбюро, состоящим почти из тех же самых людей, которые руководят группой, в конечном счете несущественны.

Организационные вопросы решит предстоящий пленум АРРК, который найдет пути наиболее целесообразного построения работы. Практика арковской общественности на фабрике показала свою полезность и важность. Практика показала также, что при сравнительной активизации работ после постановления ЦК от 23 апреля это постановление полностью еще не реализовано. Иначе говоря, требуется дальнейшая интенсификация творческой общественности, а в каких структурных формах она будет протекать, подскажет сама жизнь. Разворот этой работы должен протекать в широкой связи с группами других фабрик путем взаимного обмена опытом с учетом достижений и ошибок.

Е. Бренчугин

фабрика белгоскино

Группа АРРК на фабрике «Белгоскино» была организована в ноябре прошлого года, после коренной реорганизации Ленинградской ассоциации работников революционной кинематографии. За все время своего существования творческая кинематографическая общественность впервые подошла вплотную к производству.

В каких же условиях начала свою работу группа АРРК на фабрике «Белгоскино», какие задачи поставила она перед собою и какие препятствия встретила на пути их осуществления?

Для того чтобы можно было совершенно ясно представить обстановку и условия, в которых протекала работа группы, необходимо сделать небольшой экскурс в историю ЛенАРРК.

До своей реорганизации ЛенАРРК не пользовалась необходимым авторитетом среди творческих работников обеих фабрик. Очень часто помещение АРРК превращалось в своеобразную арену для острых и не всегда принципиальных ораторских экспериментов. Групповщина, нашедшая себе приют в стенах ЛенАРРК, не позволяла поднимать обсуждения просматриваемых в АРРК фильм на большую принципиальную высоту. Преобладала вкусовая, необъективная оценка, а иногда и просто оценка, диктуемая интересами той или иной группы. Естественно, что такое положение не могло создать ЛенАРРК достаточно высокий авторитет в среде творческих работников, причем значительная доля даже такой «критики» падала на продукцию ленинградской фабрики «Росфильм», небольшая же по своим размерам фабрика «Белгоскино» всегда оставалась на заднем плане.

Кадр из фильмы „Слава мира". Производство Белгоскино. Режиссер В. Вайншток. Арт. С. Магарилл в роли Марты

Творческие работники обеих фабрик не находили в своей организации необходимой помощи ни в процессе работы над постановкой фильм, ни после их выпуска. В ЛенАРРК отсутствовала здоровая творческая и товарищеская атмосфера, могущая создать условия для правильного и быстрого роста творческих работников.

Начав работу в стенах самой фабрики, руководящие работники группы АРРК Белгоскино поставили перед собой первую и основную задачу — поднять авторитет АРРК на должную высоту и сплотить вокруг АРРК крепкий, работоспособный актив. Совершенно очевидно, что только выполнение этой основной задачи позволило бы широко и по-настоящему развернуть работу группы АРРК.

Начало работы группы совпало с обсуждением на фабрике дела режиссера Дзигана, дела, к тому времени уже получившего широкую огласку. То обстоятельство, что режиссер Дзиган, не считаясь с интересами фабрики, из-за своих узко личных интересов отказался работать на фабрике «Белгоскино», давало возможность поставить целый ряд принципиальных и важных для фабрики и для творческих работников вопросов. Взяв инициативу в свои руки, группа АРРК умело, по-боевому и широко организовала обсуждение дела Дзигана. Конкретно и с максимальной ясностью АРРК

были поставлены вопросы взаимоотношения творческих работников с руководящими работниками фабрики и вопрос сохранения кадров для национальной белорусской кинематографии. Четкая и правильная постановка этих вопросов привела к тому, что обсуждение дела режиссера Дзигана вылилось в широкое обсуждение творческой среды и творческой атмосферы на фабрике. Принципиальная позиция группы АРРК в поставленных вопросах сразу же утвердила авторитет АРРК, диференцировала творческих работников и сплотила вокруг АРРК крепкий актив. Большая часть творческих работников фабрики впервые почувствовала, что внутри своей общественной организации она может найти возможность разрешать наболевшие вопросы и рассчитывать на крепкую товарищескую помощь.

Следующей задачей, которую поставила перед собой группа АРРК, была задача глубокой, принципиальной критики продукции фабрики «Белгоскино». Выполнение этой задачи осложнялось тем обстоятельством, что до последнего времени на фабрике существовала очень вредная традиция. Каждый руководящий и творческий работник фабрики считал своим долгом во что бы то ни стало восхвалять фильмы, выпускаемые фабрикой «Белгоскино». Еще задолго до появления фильмы на экране работники фабрики поднимали ее на щит, приклеивали к ней ярлык ведущей и создавали вокруг фильмы атмосферу нездорового бума. В большинстве случаев это проделывалось с фильмами весьма среднего качества и уж во всяком случае не могущими претендовать на звание ведущих.

Наличие такой традиции наносило безусловный вред творческим работникам, а вместе с тем и самой фабрике. Беспринципное восхваление фильм на фабрике, с одной стороны, и довольно резкая, но не всегда глубокая критика в печати — с другой стороны, дезориентировали творческих работников фабрики «Белгоскино», мешали их росту, запутывая в непреодолимых противоречиях.

Группе АРРК необходимо было разбить атмосферу круговой поруки работников фабрики и поднять критику фильм в стенах фабрики на большую теоретическую высоту. В значительной мере АРРК удалось это сделать; организовав широкое обсуждение фильмы «Слава мира», группа АРРК выступила с резкой и принципиальной критикой этой фильмы. Глубокий анализ фильмы, данный АРРК, вскрыл главные ошибки «Славы мира», помогая авторам правильно ориентироваться в дальнейшей работе.

Кадр из фильмы „Возвращение Нейтана Беккера". Производство Белгоскино. Режиссеры Шпис и Мильман

Вслед за «Славой мира» группа АРРК организовала обсуждение работы режиссеров Шпис и Мильман — «Нейтан Беккер» и режиссера Корш — «Первый взвод». Здоровая товарищеская атмосфера, созданная вокруг обсуждения этих фильм, дала возможность и на этот раз поднять критику на принципиальную высоту. Фильмы «Нейтан Беккер» и «Первый взвод» были подвергнуты развернутой и глубокой критике. Оценка, данная АРРК фильме «Первый взвод», целиком подтвердилась при обсуждении фильмы в Белоруссии на широких общественных просмотрах и в писательской среде.

Особенно характерным и важным для фабрики «Белгоскино» вопросом является вопрос освоения творческими работниками белорусской культуры. Тенденции великодержавного шовинизма, проявлявшиеся со стороны некоторых работников фабрики, разговоры о том, что некоторых творческих работников не волнует «белорусская березка», разделение творческих работников

Кадр из фильмы „Первый взвод". Производство Белгоскино. Режиссер В. Корш

на русские и белорусские кадры — вот эти болячки, загнанные внутрь, необходимо было вытащить на свет, необходимо было во все эти вопросы внести максимальную ясность.

На организованном по инициативе АРРК докладе о творческих задачах белорусской кинематографии вопрос о белорусской кинематографии, национальной по форме и социалистической по содержанию, был поставлен с максимальной ясностью. Выступления творческих работников показали, что основная масса их понимает задачи, стоящие перед фабрикой «Белгоскино». Были намечены основные пути для разрешения этих задач, с одной стороны, необходимостью борьбы за освоение творческими работниками белорусской культуры и, с другой стороны, необходимостью подготовки и специализации национальных белорусских кадров.

Для осуществления тесной связи с творческими работниками Белоруссии АРРК организовала, совместно с руководством фабрики, поездку творческих работников Белгоскино в Белоруссию. На заседании оргкомитета писателей Белоруссии был поставлен доклад фабрики и решен вопрос о постоянном тесном контакте творческих работников фабрики с белорусскими писателями.

В круг своего поля зрения группа АРРК не могла не взять вопросы темплана фабрики. Руководящие работники АРРК правильно учитывали, что в плане конкретной практической работы и помощи творческим работникам и производству вопросы темплана всегда должны быть основными для АРРК. Придавая такое большое значение вопросам темплана, АРРК организовала на фабрике доклад о принципиальных установках тематического планирования. После этого темплан фабрики «Белгоскино» на 1933 год был подвергнут тщательному разбору. Горячо обсуждались степень реальности плана и возможности его реализации. АРРК выступила со своим обоснованным мнением по поводу темплана, внесла ряд конкретных предложений и создала комиссию для постоянной помощи фабрике в реализации темплана.

Таков в основном круг вопросов, поставленных группой АРРК за пять месяцев работы на фабрике «Белгоскино». Можно ли сказать, что АРРК сделала все, от нее зависящее, и на сегодняшний день не имеет ни одного неоплаченного счета? — Нет, этого сказать нельзя. Группа АРРК сумела завоевать авторитет среди творческих и руководящих работников фабрики, сумела правильно ориентировать творческих работников в целом ряде вопросов, но практически еще не наладила работу так, чтобы и творческие работники и руководство фабрики чувствовали повседневную помощь АРРК. Взять хотя бы те же вопросы темплана. Обсудив план в целом, АРРК не провела конкретной работы вокруг каждой творческой заявки, вошедшей в темплан, не организовала вокруг каждого автора заявки такую атмосферу товарищеской помощи, которая позволила бы реализовать заявки в полноценные сценарии и фильмы. До сих пор АРРК не организовала обсуждения режиссерских экспликаций и тем самым практически не помогла режиссерам проверить свои творческие установки.

Попрежнему на фабрике во время всего процесса постановки фильм режиссеры, работая в своих кабинетах, оторваны друг от друга и от остальных творческих работни-

ков. Редко кто из режиссеров осмеливается познакомить своих товарищей с еще незаконченной работой, боясь натолкнуться на нездоровую критику, на нечуткое отношение. Такое опасение совершенно нормально, потому что в оценке незаконченной работы нужно максимальное внимание и в указаниях — максимальная товарищеская чуткость. Группа АРРК не попыталась «раскрыть» двери режиссерских кабинетов, не ввела в систему своей работы просмотр и обсуждение режиссерских кусков, не попыталась создать вокруг режиссеров, находящихся в процессе производства фильм, атмосферу товарищеского доверия, при которой режиссер свободно выносил бы свою незаконченную работу на обсуждение, зная, что он встретит здоровую критику и получит товарищескую помощь. Это необходимо было сделать тем более потому, что до сих пор на фабрике наблюдаются такие случаи, когда один режиссер радуется неудаче другого, когда творческое соревнование подменяется конкуренцией.

Практически слабо разрешен АРРК и вопрос освоения творческими работниками фабрики белорусской культуры. АРРК еще не наладила постоянной работы по изучению творческими работниками культурного строительства БССР. Одной поездки творческих работников фабрики в Белоруссию недостаточно. Необходимо наладить крепкую систематическую связь с писателями и рабочей общественностью Белоруссии. Взаимная тесная связь поможет творческим работникам фабрики основательно ознакомиться с белорусской культурой, а писателям Белоруссии, работающим над сценариями для фабрики «Белгоскино», — овладеть спецификой кинематографического искусства. Этот вопрос занимает одно из первых мест в плане работ группы АРРК на ближайшее время. Очевидно, АРРК посвятит этому вопросу значительное количество своего времени и проработает его достаточно глубоко.

В плане работ группы АРРК на ближайшее время намечен и еще один глубоко принципиальный и важный для производства вопрос. Это вопрос о положении киноактера. До сегодняшнего дня киноактер не занимает на фабрике настоящего места. С появлением звукового кино положение киноактера в основной своей массе не улучшилось, а ухудшилось. Режиссеры, не желая утруждать себя работой по подготовке киноактеров для звуковой кинематографии, пошли по пути наименьшего сопротивления. Для работы в звуковых фильмах они начали приглашать актеров театра. Особенно привлекали режиссеров большие театральные имена. Это вызвало, совершенно справедливые упреки со стороны киноактеров. Но и режиссеры имели, что спросить с киноактеров. Звуковая кинематография предъявляла новые требования, которые киноактеры не всегда были в состоянии выполнить. Небольшая загруженность работой, а вследствие этого большое количество свободного времени, не были использованы большинством киноактеров, для того чтобы встретить звуковую кинематографию во всеоружии. Но опять-таки, если киноактер не всегда достаточно хорошо справлялся с работой в звуковом фильме, то и ставка на актеров театра никак себя не оправдала. Группа АРРК решила поставить этот вопрос широко и принципиально, решила мобилизовать внимание режиссеров на необходимость повышения квалификации киноактера и подготовки его для звукового кино. Опыт некоторых режиссеров ясно показал, что при

Кадр из фильмы „Первый взвод". Производство Белгоскино. Режиссер В. Корш

достаточном обоюдном усилии звуковая кинематография может создать своего квалифицированного актера. Кроме этого группа АРРК предполагает поставить вопрос о привлечении актера к участию во всей производственной жизни фабрики. Намечается участие актеров в работе фабрики от момента составления темплана. Активная работа в обсуждении авторских заявок, готовых сценариев и режиссерских экспликаций дает возможность актеру органически воспринять образ, который ему необходимо будет воплотить на экране.

И, наконец, последний вопрос, к решению которого группа АРРК должна будет приступить уже теперь,—это вопрос темплана на 1934 год. До последнего года по адресу кинофабрик раздавались совершенно справедливые упреки в позднем планировании. В этом году АРРК и руководящие работники фабрики «Белгоскино» решили уже сейчас начать работу по подготовке к составлению темплана 1934 года. В апреле фабрика «Белгоскино» наметила организацию творческой конференции по кино. В работе конференции будут принимать участие работники фабрики, писатели и рабочая общественность Белоруссии. На конференции будет поставлен ряд докладов ответственных работников культурного фронта БССР. Широкий круг вопросов, освещающих все области строительства и культурной жизни БССР, должен будет послужить трамплином, оттолкнувшись от которого, каждый творческий работник наметит план своей будущей работы. На этой творческой конференции должны будут возникнуть первые мысли о последующих постановках режиссеров, мысли, взятые из сегодняшней, реальной действительности. Организовав творческих работников на такую работу, АРРК тем самым положит начало наметкам будущего темплана фабрики и затем уже сможет принять участие в составлении темплана с момента возникновения первых творческих заявок.

Есть ли уверенность в том, что группа АРРК Белгоскино выполнит поставленные перед собой задачи? По нашему мнению, такая уверенность есть. На сегодняшний день группа АРРК пользуется достаточным авторитетом на фабрике. Она довольно тесно связана со всей кинематографической общественностью Ленинграда через Дом кино и всегда сможет получить необходимую помощь со стороны ЛенАРРК и, наконец, работа, проделанная группой АРРК Белгоскино за первые пять месяцев,—все это говорит за то, что при дальнейшем усилении интенсивности своей работы группа вполне справится со всеми стоящими перед ней задачами.

ВОСТОКФИЛЬМ

Реорганизация группы АРРК Востокфильм на основе постановления ЦК по сравнению с другими фабриками была проведена со значительным опозданием. Только лишь в декабре прошлого года состоялось организационное собрание группы с докладом представителя РоссАРРК т. Роома, на котором была оформлена группа, избрано бюро и т. д. До этого момента на протяжении целого года фактически АРРК Востокфильм не работала и даже никаких материалов о ее деятельности вновь избранное бюро не получило.

Одной из первых задач, поставленных новым бюро, являлось оформление состава группы АРРК и максимальное привлечение творческих кадров. В этих целях была проведена перерегистрация и в индивидуальном порядке вовлекались в АРРК режиссеры, сценаристы, операторы, актеры, до сих пор не состоявшие в организации.

В результате на 20 мая группа АРРК Востокфильм насчитывает в своем составе 39 человек. Из них 15 режиссеров, 5 ассистентов, 6 сценаристов, 8 операторов, 2 актера, 3 прочих (директора), принятых согласно у с т а в а.

Нужно при этом иметь в виду, что за последний период (с февраля по март) количество членов АРРК уменьшилось в связи с проведенным в В о с т о к ф и л ь м сокращением штата. Также не привлечено некоторое число работников, находившихся весь этот период в дальних экспедициях.

Таким образом группа АРРК объединяет почти весь состав творческих кадров Востокфильм, имеющих право состоять в АРРК.

Кадр из фильмы „Тайна Кара-Тау". Производство Востокфильм. Режиссер А. Дубровский. Оператор Г. Блюм. Арт. Б. Азаров в роли Зарецкого

В части организационной работы бюро проведено в этот период обследование материально-бытового положения творческих работников. Материал этого обследования еще не реализован, но дает интересные данные для постановки в дальнейшем вопроса об улучшении этих условий. Проработан также с активом новый устав АРРК, представленный секретариатом.

Практическая работа группы АРРК вылилась в следующих мероприятиях:

1. Просмотр и обсуждение новой фильмы «Тайна Кара-Тау», режиссера Дубровского.

2. Проведение вечера, посвященного военно-оборонной тематике, с докладом Военного сектора Союзкино и широко развернутыми прениями.

3. Просмотр и обсуждение новой фильмы «Далеков Азии», режиссера Ерофеева.

4. Читка и обсуждение пускаемого в производство сценария «Воды текут», режиссеров Донского и Легошина.

5. Читка и обсуждение пускаемого в производство сценария «Медвежий погост», режиссера Иванова-Баркова.

Вся эта работа проводилась под углом новых установок АРРК: творческого анализа произведений с предварительной проработкой материала специально выделенными бригадами из творческих работников.

Необходимо отметить, что творческие собрания группы АРРК отличались большой активностью выступающих и привлекали большое число участников, значительно превышающее количество членов АРРК.

Коротко резюмируя положение с аррковской работой в Востокфильм, необходимо отметить, что за этот период наметился определенный сдвиг в работе, имеются все условия для ее развития и создания авторитетной творческой организации.

Однако сейчас еще налицо некоторая скудность форм работы, в частности отсутствие специальных дискуссий по основным творческим проблемам советской кинематографии и специфики национального кино. Отсутствует работа с национальным молодняком, которая хотя и была начата но до сих пор не налажена. Недостаточен актив в группе и т. д. Относя это к числу недостатков нашей работы, мы одновременно считаем, что дальнейшее ее развертывание находится в тесной зависимости с оживлением и улучшением руководства со стороны секретариата РоссАРРК, в

частности разрешение кардинального вопроса об общемосковском клубе, что дает возможность проводить совместно ряд мероприятий и обмениваться опытом с работниками других московских фабрик.

Одновременно нельзя не отметить, что целый ряд вопросов, поднятых в свое время в бюро (в том числе обсуждение темплана на 1933 год), не мог быть разрешен из-за совершенно недопустимого невнимания к АРРК со стороны старого руководства Востокфильм. В настоящее время отношения между группой АРРК, руководством треста и партийно-общественными организациями нормалыны, и установившийся сейчас деловой контакт обеспечивает плодотворное развертывание работы.

Бюро группы АРРК

Кадр из фильмы „Тайна Кара-тау". Производство Востокфильм. Режиссер А. Дубровский. Оператор Г. Блюм. Арт. Б. Азаров в роли Зарецкого и арт. Хейхана Тастахова в роли молодой казачки

проблемы организации подготовительного периода

Проблема организации подготовительного периода привлекает сейчас внимание всех работников кинопроизводства.

Значение подготовительного периода как одного из важнейших этапов производственного процесса бесспорно. Творческий режим экономии, обеспечивающий бережное расходование средств, пленки и времени, может быть осуществлен лишь при правильной организации подготовительного периода.

Наконец, художественная ценность фильмы в большой мере определяется качеством всей предсъемочной работы.

Помещенные ниже статьи тт. Шкляровича, Жемчужного и Яворского выдвигают ряд конкретных предложений по организации производства. Редакция приглашает творческих работников и руководителей кинофабрик принять участие в обсуждении этих проблем.

А. Шкляр ович

что такое „предварительный период"

Самым сложным и вместе с тем наиболее длительным этапом в создании художественного произведения, в основном решающим успех произведения, является процесс зарождения основной идеи будущего произведения, период взращивания и вынашивания этой идеи, развертывания сюжета и претворения его в художественных образах.

Длительность этого предварительного творческого периода находится в зависимости от целого ряда причин, как чисто субъективного порядка (психология художника-творца, его творческий метод работы), так и причин чисто экономических (материальные и культурно-бытовые условия, в которые поставлены творческие работники).

Поэтому бесплодной была бы попытка ограничить этот предварительный творческий период художника, писателя, скульптора, драматурга, поэта в их работе над тем или иным произведением искусства, так как подобная попытка означала бы не что иное, как стремление ограничить их творческие возможности.

Что мы наблюдаем в театре? Мы сталкиваемся здесь с творчеством режиссера-постановщика, в отношении которого можно сделать тот же вывод, что и в отношении писателя, художника, скульптора, то есть что предварительный творческий период работы над пьесой не может быть строго регламентирован, вне зависимости от того, является ли автором пьесы сам режиссер или драматург, ибо и в том и в другом случае режиссеру необходимо режиссерски освоить данную драматургом идею пьесы, нарисовать образы, выведенные в пьесе. Без этого немыслимо добиться в конечном итоге полноценного художественного произведения. Только по завершении этого важнейшего периода режиссер может совместно с коллективом приступить к практическому осуществлению своего режиссерского замысла.

Итак, работа любого художника над тем или иным произведением искусства, в частности работа над пьесой или сценарием, может быть разделена на два процесса — процесс творческий (предварительный) и процесс практического воспроизведения художественного замысла. Это вовсе не означает, что в период производственной реализации пьесы отсутствуют элементы творчества. Но период этот легче поддается организации и ограничению, так как он зиждется на ясности у режиссера-единоначальника основной идеи пьесы, ясности отдельных образов, наконец, ясности всей картины развертывания сюжета и расстановки сил.

В периоде производственной реализации творчество режиссера сводится главным образом к раскрытию перед постановочным коллективом идеи пьесы, к вскрытию выведенных в ней образов, а у исполнителей возникает задача восприятия этой идеи, восприятия внутреннего существа каждого образа и воспроизведения через мастерство актера этих образов в соответствии с планом и содержанием пьесы.

Успех спектакля, его художественно-идеологические качества и быстрота сценического оформления в значительной степени решаются в предварительном, творческом периоде работы режиссера над пьесой, повторяю, независимо от того, является ли режиссер автором пьесы или нет. Качество игры актера, качество работы всего ансамбля, как и хорошее декоративное оформление спектакля или музыкальное сопровождение его, лишь помогают, но не решают успеха спектакля, так как все они (и исполнители ролей, и художник, и композитор) работают, как правило, под руководством режиссера, под его непосредственным влиянием и художественно-идеологическим контролем.

В процессе производства фильм, как и в театре, решающая роль принадлежит режиссеру. С момента принятия к постановке сценария кинорежиссер должен быть организатором борьбы за высокое художественно-идеологическое качество кинокартины, должен стать организатором борьбы за ее удешевление.

Что роднит театр с производством фильм? Прежде всего основная целеустремленность. Оба они, и театр и производство фильм, ставят перед собой задачу создания высокого по своим качествам художественно-идеологического произведения, чтобы при помощи его и через него воздействовать на зрителя, на рост его идейно-политического и художественного уровня.

Имея перед собой одну и ту же задачу, производство фильм и театр идут к разрешению ее разными путями.

Кинорежиссер идет более сложным путем, определяющимся как сложностью техники построения кинокартины, так и спецификой его (кинорежиссера) творческой работы.

Специфика эта заложена, в частности, и в качестве того материала, над которым работает кинопостановщик.

Киносценарий в большинстве случаев не является вполне законченным самостоятельным произведением. Сценарий пишется с расчетом на режиссерскую разработку и претворение его через творческие и производственно-технические процессы в конечный продукт — кинокартину. Литературный сценарий обычно оставляет кинорежиссеру огромное поле для разворота его творческой фантазии в процессе уточнения и переработки его в сценарий рабочий, то есть пригодный к пуску в организационно-подготовительный и производственно-технический периоды построения кинокартины.

Превратить литературный сценарий в законченное кинематографическое произведение, в кинокартину — вот основная задача кинорежиссера и творческого коллектива, работающего с ним над постановкой.

Периодом основным и решающим в борьбе кинорежиссера за идеологическое качество киноленты, за сроки ее производства является период п р е д в а р и т е л ь н ы й, период освоения режиссером материала литературного сценария, период углубленного вскрытия им идеи и образов этого сценария, период освоения всей будущей картины.

В этом периоде режиссер работает совместно со сценаристом и ассистентом с постепенным привлечением к работе над литературным сценарием композитора, художника и оператора.

Все мы великолепно знаем, к чему приводит жесткое ограничение сроков творческой разработки режиссером материала литературного сценария. Будучи зажат в лимитные сроки, устанавливаемые для завершения всей работы над картиной, а в особенности, жестко для так называемого подготовительного периода, до сих пор считающегося у нас, непонятно в силу чего, уже п р о и з в о д с т в е н н ы м п е р и о д о м, режиссер зачастую вынужден итти по линии механического перекраивания литературного сценария в сценарий рабочий, опускаясь иногда в своей работе до методов, свойственных скорее ремесленнику, нежели художнику-мастеру.

В производстве фильм еще более нежели в театре предварительный творческий период работы над литературным сценарием не следует подвергать строгому ограничению во времени. Качество и сроки работы этого творческого периода находятся в зависимости от индивидуальных качеств творческих работников, от творческого метода работы, психологии работника, его политического уровня и т. д.

Сразу же оговоримся, что предварительный творческий период работы над литературным сценарием еще не следует рассматривать как гарантию пуска картины в организационно-подготовительный период.

Ратуя за совершенно обособленный и жестко нерегламентируемый предварительный период работы над литературным сценарием, мы вовсе не полагаем, что работа этого периода должна протекать во внеплановом порядке. Правильность протекания этого периода может и должна контролироваться творческой средой, окружающей того или иного из творческих работников. Периодические добровольные, а может быть, и обязательные, отчеты режиссера и ассистента об отдельных пройденных этапах работы в предварительном периоде — перед режиссерской ли коллегией или перед художественным советом, с обсуждением отдельных моментов в проделанной работе, при правильной постановке подобного рода отчетов—окажут значительную помощь творческим работникам.

Другим фактором, стимулирующим плодотворность этого предварительного периода, может служить такой порядок, при котором литературный сценарий будет даваться для творческой проработки его не одному, а двум-трем режиссерам, с тем, чтобы иметь в дальнейшем возможность остановить выбор на том из них, который дал лучший вариант (проект), дал лучшую трактовку идеи сценария, лучшую трактовку (характеристику) образов, выведенных в нем, и, наконец, наилучше разработанный план организации производственного процесса.

Таким образом результатом этой предварительной работы режиссера совместно со сценаристом, ассистентом, композитором, художником и оператором должен быть оперативный план осуществления фильмы. С принятием этого плана дирекцией фабрики и художественным советом завершается предварительный период.

Картина вступает в период организационно-подготовительный.

Поручив соответствующим работникам уже заблаговременно комплектованной бригады разрешение ряда организационных вопросов, режиссер может и должен уйти в вполне заслуженный им «творческий отпуск».

Необходимо уточнить смысл и производственную целесообразность этого творческого отпуска. Творческий отпуск не следует рассматривать как перерыв в творческой деятельности режиссера, а как период, в котором режиссер лично осваивает и закрепляет всю работу, проделанную им совместно с творческой бригадой в предварительном периоде. Творческий отпуск таким образом явится как бы трамплином для переключения режиссера на непосредственное оперативное действие.

Такой порядок предоставления режиссеру и использования им творческого отпуска является не только гарантией улучшения качества картины, но и гарантией более правильной организации производственных процессов и загрузки работников. Режиссеру, находящемуся в творческом отпуске, при таком распорядке будет ясна перспектива его дальнейшей деятельности по возвращению на производство, а участники творческой бригады уже не будут более простаивать, как это имело и имеет в настоящее время место, при простое режиссера.

Могут возникнуть возражения: как может протекать работа над картиной в отсутствии режиссера? В ответ на подобные заявления можно сказать только одно: нельзя в дальнейшей практике наших кинофабрик столь обезличивать, делать безответственными творческие и административные кадры кинематографии. Такое обезличивание работников тормозит их квалификационный рост, делает этих работников простыми исполнителями всевозможных поручений режиссера, поручений зачастую далеко не творческого порядка.

В организационно-подготовительном периоде роль ассистента значительно возрастает. На основе данных ему режиссером установок он осуществляет (в отсутствии режиссера) переговоры с актерами устанавливает с ними план проведения репетиционной работы, руководит подборкой костюмов, гримов, осуществляет связь с композитором, художником и оператором.

По возвращении из творческого отпуска режиссер проверяет проделанную в его отсутствии работу и окончательно уточняет все моменты, долженствующие характеризовать готовность перехода к периоду репетиционному.

В репетиционном периоде характер творческой работы режиссера резко меняется. Если в предварительном периоде задача режиссера заключалась в освоении материала литературного сценария, в углублении идеи этого сценария и переработке его в

сценарий режиссерский (рабочий), если в период творческого отпуска режиссер закреплял проделанную им в предварительном периоде работу, то в репетиционном периоде задача режиссера сводится к передаче лично им воспринятого всем участвующим в работе над картиной.

Как у театрального, так и у кинорежиссера творческая задача этого периода сводится к вскрытию перед исполнителями идеи сценария, вскрытию перед ними внутреннего содержания образов, а перед исполнителями ставится задача реального воссоздания режиссерского замысла средствами актерского мастерства.

Репетиционный период, как и период организационно-подготовительный, должен и может ограничиваться во времени, так как он протекает по плану, заранее разработанному режиссером и утвержденному дирекцией фабрики совместно с художественным советом, и основывается на ясности разработки режиссером-единоначальником всех драматургических элементов сценария, на ясности образов, выведенных в сценарии, и на заранее учтенной расстановке сил. Период репетиционный — ответственный и длительный период, включающий работу режиссера с актером и актера над ролью, период, в течение которого производится точная распланировка мизансцен в павильоне и на натуре и увязка всей работы с деятельностью оператора, композитора и художника.

С окончанием этого репетиционного периода картина вступает в период съемки, период фиксации всего ранее тщательно проработанного на пленке.

При правильно построенном предварительном, организационно-подготовительном и репетиционном периодах сжатие до минимума съемочного и монтажного периодов само собой очевидно.

В этих завершающих производство картины периодах, творческая нагрузка режиссера ослабевает, он возглавляет лишь общее руководство всей съемочной и монтажной работой, которую под его наблюдением осуществляют ассистенты.

С момента наступления съемочного периода режиссер может и должен вступить в предварительный период, период ознакомления и творческой проработки им следующего литературного сценария. Вступление режиссера в этот предварительный период работы над новым сценарием одновременно со съемкой и монтажем предыдущей картины не должно никого пугать. Качество снимаемой картины уже в значительной степени обеспечено предварительным и репетиционным периодами, в съемочном же и монтажном периодах, периодах производственно-технических, возможно переключение режиссера на работу над новым литературным сценарием, что обеспечивает режиссеру как бы непрерывный творческий процесс и гарантирует таким образом производство от могущего возникнуть межкартинного простоя, нарушающего и дезорганизующего всю производственную деятельность кинофабрики.

Только перестроив на новый лад всю работу кинофабрик, мы добьемся нужного улучшения качества кинопродукции, ликвидируем царящие на производстве хаос, бесплановость и имеющие место производственно нецелесообразные траты времени и средств.

«По-новому работать, по-новому руководить» кинофабриками — это значит построить работу их с учетом той специфики кинопроизводства, которая упирается в доминирующую роль в этом производстве творческих элементов труда.

Эта специфика требует особенно серьезного внимания руководства кинофабрик и самих творческих работников к предварительному периоду работы над сценарным материалом, ибо от этого периода зависит высокое качество продукции, за которое борется сейчас советская кинематография. Роль предварительного периода чрезвычайно велика. Мы думаем, что именно этот период поднимет работу над кинопостановками на такую культурно-политическую высоту, которой требует от кинематографии социалистическое строительство.

В. Жемчужный

„железный сценарий“[1]

Вопрос о так называемом режиссерском сценарии не нов. Мысль о внедрении в производство так называемого железного режиссерского сценария возникла уже давно. Стимулом к возникновению этой мысли явился заграничный опыт, в частности опыт работы американских студий. Общеизвестно, что кинематография является в Америке весьма крупной отраслью промышленности. Американские студии первые начали применять в производстве кинофильм промышленно-фабричный метод работы, который резко отличает эти студии от кустарных киномастерских.

В чем суть этого метода? Прежде всего в жестком внедрении планового начала на наиболее ответственных участках работы по постановке фильмы, которыми являются съемочный и монтажный периоды.

На этих участках работа организуется непрерывным потоком. Известно, что такой метод производства кинофильм во много раз по сравнению с обычным методом увеличивает пропускную способность фабрики, так как съемка при этом способе занимает один-два месяца. Значительно удешевляется стоимость фильм. Так, самые дорогие периоды — съемочный и монтажный — значительно укорачиваются за счет расширения дешевого подготовительного периода, когда заготовляются все основные съемочные объекты. Понятно, что осуществление такого метода невозможно без предварительного уточнения всех процессов будущей работы, без предварительного учета всех требований, предъявляемых режиссером для реализации своего замысла к отдельным цехам фабрики. Отсюда необходимость режиссерский замысел изложить как сумму точно сформулированных производственных требований, не подлежащих дальнейшему изменению, а это и есть так называемый железный режиссерский сценарий. Этот опыт, рожденный не у нас, механически переносить на нашу почву нецелесообразно. Нам необходимо изучить этот опыт, но возможность использования его должна находиться в прямой зависимости от специфики нашего советского производства, его политических задач, методов социалистического планирования, наличности наших кадров и нашего оборудования. То, что пригодно для американских студий, далеко не всегда пригодно для нас. Поэтому во всех своих дальнейших высказываниях о введении у нас железного режиссерского сценария я буду исходить из практики сегодняшнего нашего производства и требований, которые к этому производству предъявляются. Но прежде чем перейти к выяснению, какой тип сценария для советской кинематографии может быть рекомендован, нам необходимо установить, для чего нужен в условиях нашего производства железный режиссерский сценарий. Только тогда мы сможем выяснить, какого рода требования к нему необходимо предъявить, тогда станет ясной и самая форма такого сценария.

Я думаю, что первое и основное, почему нам нужно бороться за внедрение так называемого железного режиссерского сценария — это внесение плановости в работу над фильмой, а следовательно и в работу всей фабрики.

Попробуем рассмотреть производственный процесс на кинофабрике с точки зрения установления функций режиссерского сценария в производственном потоке. Очевидно, что вся производственная жизнь большинства основных и вспомогательных цехов фабрики на известный отрезок времени зависит целиком от характера работы над каждой отдельной фильмой. Целый ряд цехов ведет работу исключительно по выполнению заданий, которые они получают от съемочной бригады. В этом смысл существования этих цехов на фабрике. Всю свою работу они ведут на основании письменных заказов от бригады. Такова практика сегодняшнего дня нашей кинофабрики. Откуда работники бригады берут материал для составления заказов цехам? Ясно: из документа, который предопределяет всю работу по фильме, то есть из режиссерского сценария. Вот источник, откуда каждый работник бригады по своей специальности должен черпать материал, которому дальше он придает форму заказа.

[1] Из работ Методсектора НИКФИ (1932 год).

Задача	N	NК	Видим	Слышим	NТ	График		К:Т	Место с'емки

Приложение 1 (к стр. 39)

Таким образом режиссерский сценарий лежит в основе рабочего плана многих цехов фабрики, образующих в целом огромный коллектив. На время съемки режиссер является заказчиком и зачастую фактическим руководителем работы этого огромного коллектива, объединяющего десятки профессий от средней до высшей квалификации, а режиссерский сценарий является тем проектом, тем генеральным планом работы, который должен привести к единому результату трудовые усилия этого разнообразного коллектива.

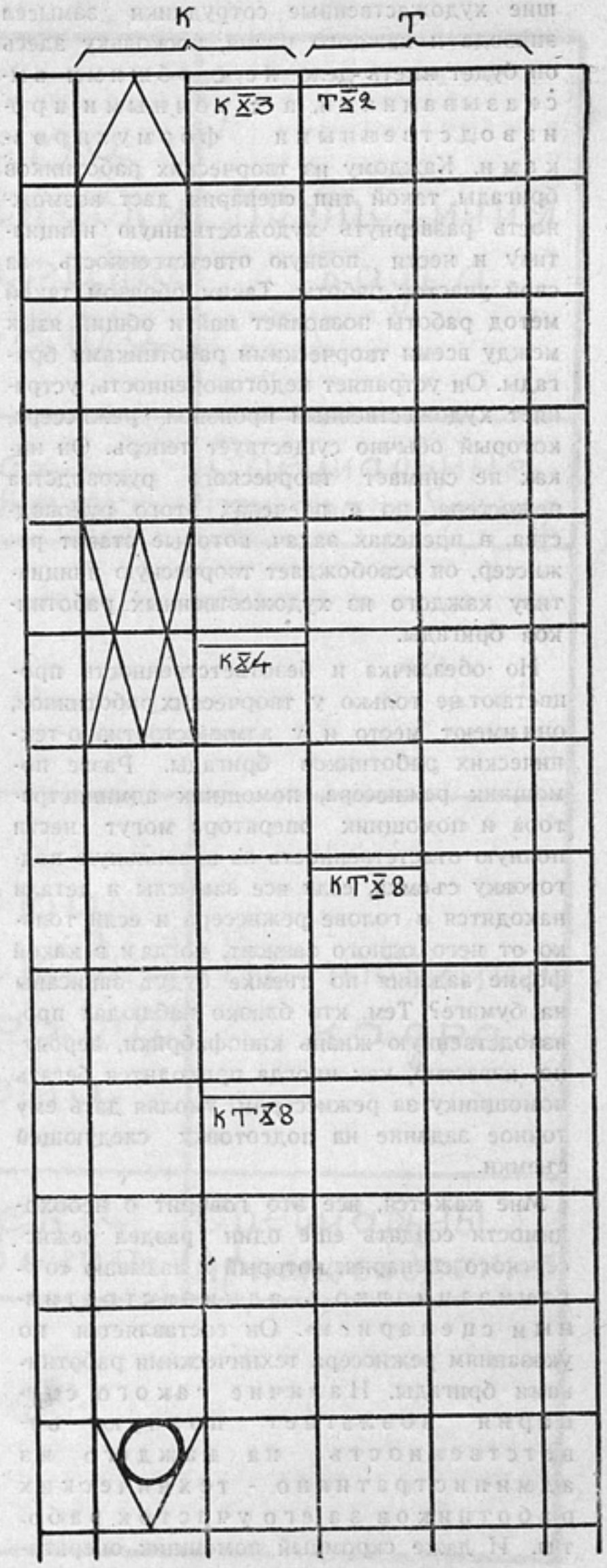
В этих условиях должны ли мы требовать, чтобы режиссерский сценарий был составлен с предельной ясностью и точностью применительно ко всему объему работ и по всем цехам и профессиям, которые будут заняты в столь сложной работе, какой является постановка фильмы? Ответ, мне кажется, совершенно ясен. Что же мы видим в практике наших кинофабрик? Я просмотрел большое количество так называемых режиссерских сценариев. Почти все они, за единичными исключениями, являются по существу литературными сценариями. В них, как правило, не содержится указаний на способ производства, на способ осуществления замыслов режиссера. В результате задания цехам выписываются зачастую на-глазок. Цеха работают обычно без предварительного плана, без подготовки, конвульсивно и зачастую непроизводительно.

Обычны в нашей практике такие случаи, когда постройка чрезвычайно сложных громоздких и больших декораций производится вхолостую, потому что в картине не остается ни одного плана, где бы эти огромные декорации были показаны. Это происходит потому, что не было предварительного учета, какого же рода объем необходимо заказать по данной декорации. Режиссер, работая на-глазок, жадничает, заказывает с запасом. В результате почти по всем цехам мы имеем непроизводительные издержки производства.

Итак, первое, что мы должны установить, это то, что режиссерский сценарий должен обязательно содержать описание способов производственного осуществления

каждого зрительного и звукового плана. Именно в этом заключается его резкое отличие от сценария «литературного», в котором дано содержание фильмы, но нет указаний на способ промышленного ее осуществления. Именно это характеризует специфику режиссерского сценария. Я полагаю, что требование внесения в режиссерский сценарий указаний на способы производственного осуществления режиссерского замысла следует предъявить не только к так называемому «железному сценарию, но и ко всякому сценарию, пускаемому в съемку. Попробуем теперь рассмотреть, какие требования к режиссерскому сценарию должны предъявить не цеха фабрики, а работники самой съемочной бригады, делающей фильму.

Теперешняя система писания режиссерского сценария ликвидирует творческую инициативу всех художественных работников бригады, за исключением самого режиссера. Проследим это на примере с оператором. В лучшем случае режиссер при писании сценария посвящает его в свои замыслы, в худшем — оператор вообще в это время отсутствует и назначается в бригаду к началу съемочного периода. И в том и в другом случае оператор не влияет на основной замысел фильмы, больше того — он лишен зачастую возможности органически помогать реализации этого замысла при помощи специфики своих выразительных средств. Ведь не редки случаи, когда оператор на съемке фактически отвечает только за правильную экспозицию. Всем остальным командует и распоряжается режиссер. И это зависит обычно не от отсутствия инициативы у оператора, а от того, что оператор не посвящен в «тайны» режиссерских замыслов. Для того чтобы уничтожить это положение, абсолютно необходимо предусмотреть возможность участия всех творческих работников бригады в составлении режиссерского сценария. После установления задания для всего эпизода и его кадровки оператор, звукооператор и звукооформитель должны разработать метод осуществления каждого плана. Таким образом мы получим наряду с режиссерским сценарием в узком смысле этого слова еще сценарий оператора, звукооператора и звукооформителя. Просмотр этих сценариев режиссером даст ему полную ясность в том, насколько правильно усвоили его ближай-



Приложение 2 (к стр. 40)

шие художественные сотрудники замысел эпизода и каждого плана, поскольку здесь он будет иметь дело не с общими высказываниями, а с точными производственными формулировками. Каждому из творческих работников бригады такой тип сценария даст возможность развернуть художественную инициативу и нести полную ответственность за свой участок работы. Таким образом такой метод работы позволяет найти общий язык между всеми творческими работниками бригады. Он устраняет недоговоренность, устраняет художественный произвол режиссера, который обычно существует теперь. Он никак не снимает творческого руководства режиссера, но в пределах этого руководства, в пределах задач, которые ставит режиссер, он освобождает творческую инициативу каждого из художественных работников бригады.

Но обезличка и безответственность процветают не только у творческих работников, они имеют место и у административно-технических работников бригады. Разве помощник режиссера, помощник администратора и помощник оператора могут нести полную ответственность за правильную подготовку съемки, если все замыслы и детали находятся в голове режиссера и если только от него одного зависит, когда и в какой форме задания по съемке будут записаны на бумаге? Тем, кто близко наблюдал производственную жизнь кинофабрики, вероятно, известно, как иногда приходится бегать помощнику за режиссером, умоляя дать ему точное задание на подготовку следующей съемки.

Мне кажется, все это говорит о необходимости создать еще один раздел режиссерского сценария, который я называю «организационно - административным сценарием». Он составляется по указаниям режиссера техническими работниками бригады. Наличие такого сценария возлагает полную ответственность на каждого из административно - технических работников за его участок работы. И даже скромный помощник оператора, который в обычных условиях играет роль только «вьючного животного», в этих условиях получает свою долю организационной нагрузки и забот о подготовке и проверке выполнения операторского задания, разгружая тем самым своего шефа.

Итак, мы должны делать в сущности не один режиссерский сценарий, а четыре сценария. Такой тип сценария даст нам возможность: во-первых, развернуть творческую инициативу всех художественных работников бригады, во-вторых, внести полное взаимопонимание между ними и, в-третьих, уничтожить безответственность на всех участках.

Ни при составлении монтажных листов, ни при даче всевозможных заказов, ни при вызове исполнителей режиссера больше не беспокоят. Составленный режиссером и под его руководством другими работниками бригады производственный сценарий в дальнейшем максимально разгружает режиссера от какого-либо участия в мелких административно-технических вопросах.

Каждый участник бригады несет ответственность за подготовку на своем участке, и в случае, если не будет выполнено то, что было задано режиссером в его сценарии, ответственность целиком ложится на соответствующего работника бригады. Режиссерам известно, сколько нервов стоят все эти мелочи — вызовы, заявки и т. п., которые им приходится диктовать зачастую в перерыве между съемками.

Особое место в режиссерском сценарии должна занять разработка монтажного замысла, который не найдет своего выражения ни в одном из разделов, ранее установленных нами. Для чего это нужно? Во-первых, это чрезвычайно облегчит работу режиссера при монтаже, так как позволит эффективно использовать труд монтажницы, а во-вторых, в звуковой фильме необходим точный расчет монтажных взаимоотношений звуковых и зрительных планов, без чего возможны грубейшие ошибки при съемке.

Анализируя роль «железного сценария» с точки зрения режиссера, я должен остановиться на одном чрезвычайно существенном моменте — на степени его «железности», то есть на вопросе о его устойчивости, его неизменности. Ряд режиссеров выдвигает против железного сценария то возражение, что он чрезвычайно связывает творческую инициативу в процессе самой съемки, что он приводит к известному самоограничению этой инициативы, обедняет ее, и это ведет к понижению художественной яркости и свежести фильмы. Опыт показывает, что эти соображения не являются правильными для всех случаев, но доля истины безусловно в них есть. Нужно признать абсолютно правильным, что непосредственное столкновение с материалом может в отдельных

1	5	9	Схема установки аппарата и света	Композиция кадра
2	6	10		
3	7	11		
4	8	12	Выписка света	Специальные приспособления

NK или KT

NK или KT

1	5	9	Схема установки аппарата и света	Композиция кадра
2	6	10		
3	7	11		
4	8	12	Выписка света	Специальны приспособления

Приложение 3 (к стр. 40)

случаях подсказывать режиссеру и более яркие и более глубокие методы трактовки этого материала. Этого нельзя не учитывать. Вот почему я полагаю, что понятие «железности» сценария должно быть относительным. Нам незачем здесь копировать американский метод, где действительно режиссер ставится в такие условия, что ни одного существенного изменения по сравнению с предварительным сценарием он не имеет

права делать в процессе съемки. Я думаю, что режиссеру должно быть предоставлено право не только изменений мелких, по ходу съемки возникающих, но и радикального пересмотра отдельных эпизодов. Это никак не противоречит плановому принципу. План для нас никогда не являлся целью — он только средство. И если мы можем в отдельном случае улучшить качество, перевыполнить план в качественном отношении, тем лучше для дела. Совершенно очевидно, что этот момент не имеет, однако, ничего общего с отсутствием плана вообще.

В случае изменений в сценарии мы должны только перепланировать нашу работу, а при отсутствии детального сценария мы имеем вообще бесплановость. Всякие изменения при наличии детального сценария явятся в результате более глубокого продумывания и прочувствования вопроса, тогда как во втором случае эти изменения обычно возникают абсолютно случайно и далеко не всегда содействуют улучшению качества фильмы.

Несомненно, что внедрение «железного» сценария в практику кинофабрик будет содействовать правильной организации творческих процессов в работе режиссеров.

Нужно отметить, какое значение может иметь железный сценарий для повышения качества фильм и для борьбы с браком. Поскольку мы имеем здесь развернутый проект будущей фильмы, и дирекция фабрики и коллектив ИТР имеют возможность детально обсудить до начала съемок и замысел режиссера и способы его реализации.

Для этой цели кроме раскадрованного сценария режиссер должен изложить особо свой замысел фильмы в целом.

Если бы мы имели по всем фильмам предварительные детальные сценарии, многих из фильм не пришлось бы класть на полку, так как дело не дошло бы до съемки, потому что мы имели бы возможность проконтролировать фильму до начала капитальных затрат на ее производство.

Наконец последнее соображение, как может и должен быть использован режиссерский сценарий в вопросах подготовки новых кадров.

Мы готовим кадры кустарно. Одна из причин — отсутствие нужных пособий. Наличие такого рода режиссерских сценариев дает богатейший материал для систематической проработки учащимися, для исследовательской работы, для использования опыта лучших мастеров.

Подведем итоги. Во-первых, режиссерский сценарий должен состоять из двух разделов: общего, дающего представление о режиссерском замысле в целом (я назвал бы его синтетической частью режиссерского сценария), и раскадрованного раздела, с точным указанием методов промышленной реализации каждого плана (я назвал бы этот раздел аналитической частью). Во-вторых, режиссерский сценарий является по существу системой сценариев, где наряду с режиссерским имеются операторский, звукооформительский (звукооператорский) и административно-организационный сценарий.

Разработка такого сценария безусловно потребует удлинения подготовительного периода. Однако себестоимость фильмы уменьшится в результате: 1) снижения брака, 2) укорочения съемочного и монтажного периодов и 3) внесения плановости в работу цехов.

И основное — улучшится качество.

На основании изложенных предпосылок попробуем установить теперь конкретную форму режиссерского сценария.

Рассмотрим прежде всего синтетическую часть. Мы установили, что она будет содержать общий замысел режиссера. Я думаю, что форма изложения этой части сценария должна быть произвольной, никаких регламентаций, никаких стандартов. Эта форма будет находиться в зависимости от жанра, от типа фильм, от темперамента режиссера, от метода его работы.

Я полагаю, что этот раздел будет нужен не только для дирекции и фабричного коллектива. Он необходим и для самого режиссера. Он позволит ему проверять съемочную работу над каждым отдельным эпизодом с точки зрения целого, позволит ему, возвращаясь к первоначальному замыслу, в фильме в целом освежать свое отношение к отдельным планам и эпизодам.

С этой целью, помимо декларативного изложения замысла, режиссер мог бы разобрать для своего «внутреннего употребления» целый ряд графиков, дающих наглядное представление о конструкции фильмы в целом. Но поскольку здесь не может быть

Операторский сценарий

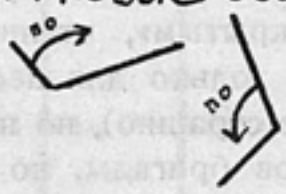
Аппарат

1. тип аппарата /Л, Т и т.д./.
2. фокусное расстояние объектива /75, 50, 35..../
   и его марка
3. светосила
4. фильтр

Пленка

5. сорт /п-к, к-х, с-п..../
6. метраж

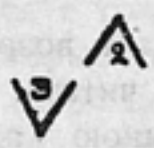
Элементы композиции

7. масштаб /общ., круп., средн., или цифровые обознач./
8. панорамы
   а/ горизонтальные
   

   б/ вертикальные

Разное

9. диафрагмы
   а/ наружные
   из диафрагмы
   в диафрагму

   б/ внутренние
   из диафрагмы
   в диафрагму
   

10. наплывы

11. количество кадриков в секунду /25, 18, 40, 120..../
12. ампераж.

Приложение 4 (к стр. 40)

никакого насилия над инициативой режиссера, я оставляю этот вопрос открытым.

Переходим ко второму разделу — аналитическому. Этот раздел должен содержать детальный анализ каждого плана и должен строиться по постоянному стандарту, одинаковому для всех режиссеров. Почему нужна эта стандартная форма? — Прежде всего стандартность формы диктуется тем, что отсюда будет возникать стандартность заказа и задания, за-

тем это весьма облегчит читку такого сценария всем киноспециалистам.

Это важно учесть потому, что усложненная форма сценария будет препятствовать беглому чтению.

Переходим к вопросу о возможности и целесообразности применения условных технических обозначений при написании сценария[1]. Какие соображения имеются за введение такой записи? Основное — краткость. Вместо того чтобы изложить длинное описание процесса, вы можете обозначить его одним условным знаком. Это обостряет процесс писания сценария и делает самый сценарий более компактным, более удобным для пользования.

Возражают, что такой сценарий является документом «закрытым», чтение которого затруднено не только для неспециалистов (это пожалуй, не страшно), но нелегко и для самих работников бригады, но всего этого легко избежать, сделав обозначения общеупотребительными, т. е. одинаково обязательными и одинаково читаемыми всеми режиссерами, операторами и ассистентами фабрики.

Чтобы эти значки не трудно было запомнить, необходима их наглядность, необходимо использование изобразительных обозначений.

При этих условиях отпадает возражение, что сценарий будет трудно читать.

Кроме перечисленных мною разделов должны существовать еще два приложения к режиссерскому сценарию:

1. Папка художника, где имеются: а) список декораций с планами, эскизами, макетами и т. п.; б) описание мест натурных съемок (по возможности с фото) и в) список костюмов с эскизами к ним.

2. Папка партитур музыкальных и шумовых.

Перейдем теперь к вопросу о нумерации кадров, вопросу, который в режиссерском сценарий, а особенно в звуковом, представляет некоторую сложность. Дело в том, что обычная система порядковой нумерации сценария приводит к тому, что при переделках номера постоянно меняются, кроме того можно пронумеровать, только закончив весь сценарий, в процессе же работы этого сделать нельзя, так как режиссер обычно разрабатывает эпизоды в разбивку. Поэтому необходимо отказаться от сквозной нумерации, а вести ее только внутри эпизода. Таким образом вы можете взять в разработку любой эпизод из середины, начала или конца и немедленно пронумеровать каждый план, причем римская цифра будет номером эпизода, а арабская номером плана (V-23).

Система нумерации осложняется еще тем, что в звуковой фильме мы имеем дело по существу с двумя типами планов — зрительными и звуковыми.

Когда вы пишете номер такой-то, то под этим номером у вас часто подразумеваются два различных плана, снимаемых с большим промежутком, в разных условиях и зачастую с разными участниками. Таким образом существующая теперь система нумерации производственно нецелесообразна. Поэтому необходимо вести отдельную нумерацию для «К» и «Т» — кадров и тонпланов. Наличие буквы дает представление, о каком плане идет речь: если буква «К», то одно изображение, немой план, если «Т» — звукозапись,

[1] Под «техническими обозначениями» я подразумеваю только те, которые используются для записи технических процессов и агрегатов („панорама", «круглая диафрагма», «пятисотка», «микрофон такой-то марки» и т.п.).

№К	Участники	Костюмы	Реквизит	Бутафория	Транспорт	Грим	Вспомог. рабсила	Специальн. приспособл.	Время съемки

Звучание				Записб					
№Т	Оркестр	Шумы	Участники	Способ записи	Сила звучания	Колич минут	Марка микрофона	Схема располож. микрофона	Специальн. приспособления

Приложение 5 (к стр. 40)

если «К» и «Т» вместе — синхронно снимаемый план. Каждый из «К» и «Т» имеет свой порядковый номер, поскольку они снимаются независимо друг от друга. Таким образом полный номер будет состоять из букв «К» и «Т» или «КТ», римской цифры, обозначающей порядковый номер в эпизоде, и арабской цифры, обозначающей номер плана. Вот как должна выглядеть «кличка» каждого отдельного снимаемого плана: КVII-15; ТХ-45; КТ XII-13.

Рассмотрим теперь каждый из разделов производственного сценария. Режиссерский сценарий (см. приложение 1). Он начинается с графы «задача». Задачи задания, которые вписываются сюда, могут относиться либо к целому эпизоду, либо к ряду планов, либо, наконец, к отдельному плану. Под задачей я подразумеваю характеристику целеустремленности эпизода или отдельного плана, выделение ведущего признака в изображении и в звуке. В соответствии с этой задачей будет вестись разработка каждого плана в каждом из разделов сценария.

№Т	Участники	Шумовой кабинет	Оркестр	Специальные приспособления	Вспомогательная рабсила	Временные записи

Приложение 6 (к стр. 40)

Порядковый номер проставляется после кадровки всего сценария, производственного значения не имеет и введен только для подсчета общего количества планов.

Графы «видим» и «слышим» передают изобразительное и звуковое содержание каждого плана. Они дают точное (я сказал бы даже «протокольное») описание того, что происходит на экране.

Монтажный график (см. приложение 2) записывается на полосках клетчатой бумаги, которые вклеиваются затем в сценарий. На первых двух рядах клеток записывается монтажная последовательность планов «К», на вторых двух — соответствующие им в монтаже планы «Т». Единицей измерения длины этих планов берется отдельная клетка. В зависимости от желаемой степени точности режиссер для каждого эпизода устанавливает, чему равна клетка (клетка равна 1 метру, ½ метра, 8 кадрикам, наконец, кадрику).

Кроме чередования планов на этом же графике могут отмечаться диафрагмы, наплывы, опорные точки внутрикадрового движения, изменения в силе звука и т. п.

Последняя графа режиссерского сценария заполняется сведениями о местесъемки. Обозначения мест съемки должны сопровождаться ссылкой на планы, эскизы и описания натуры, имеющиеся в папке художника.

На оборотных сторонах листов режиссерского сценария печатается авторский сценарий.

Операторский сценарий (см. приложения 3 и 4). На каждый кадр режиссерского сценария в операторском сценарии заполняется приведенная здесь таблица. Удобнее заготовить такие таблицы в виде квитанционных книжек, заполнить под копирку, а затем расклеить на бумаге соответственно расположению кадров в режиссерском сценарии.

Звукооператорский и звукооформительский сценарий (см. приложение 5). В графах «оркестр» и «шумы» кроме перечисления состава должны быть ссылки на соответствующие партитуры. В графе «участники» — список речевых исполнителей.

Административно-организационный сценарий (см. приложение 6). В графах «костюмы», «реквизит», «бутафория», «грим» должны быть ссылки на соответствующие эскизы в папке художника.

Каждый из сценариев имеет свою отдельную папку. Скрепками от скоросшивателя любая из папок может быть соединена с другой.

Таким образом оператор имеет два сценария (режиссерский и операторский) соединенных в один, звукооператор и звукооформитель — тоже, а режиссер и администратор имеют единый сценарий, сшитый из четырех папок.

Параллельно с внедрением в нашу производственную практику подобного рода предварительных сценариев должна вестись борьба за «результативный сценарий». Съемочная бригада имеет возможность в процессе съемки и монтажа сделать в сценарии пометки обо всех отступлениях, сделанных от первоначального плана. Сличение полученного таким путем результативого сценария с предварительным даст огромный материал для рационализации производственного процесса, для закрепления положительного опыта и страховки от дальнейших ошибок (особенно в вопросах технического качества, в частности звукозаписи). Не малую пользу принесет это и самому режиссеру.

В заключение нужно сказать, что тип сценария, предлагаемый здесь, никак нельзя назвать «железным», поскольку он может подлежать изменениям в процессе производства; неточно название «режиссерский», поскольку в таком сценарии находит свое отражение работа всех творческих работников бригады.

Целью моей работы было создание формы нормального производственного сценария, который помог бы рационализировать производственные процессы наших кинофабрик.

Е. Яворский

проектировка художественных фильм

„Самый плохой архитектор отличается от лучшей пчелы тем, что он, прежде чем слепить ячейку из воска, уже построил ее в голове".

К. Маркс

1

Моменту совершения какого-либо действия, которое еще не успело войти в привычку, предшествует построение данного действия в воображении, планирование или проектирование действия.

Если действие, которое мы совершаем, несложно, то его план или проект мы в состоянии удержать в памяти; если же действие, которое нам предстоит совершить, сложно, то мы его предварительно записываем тем или иным способом.

В современном производстве какого-либо продукта проектирование (как самого продукта, так и рабочего процесса) предшествует его изготовлению. Только резкое разграничение этих двух моментов — проектирования и изготовления продукта — позволяет организовать предприятия с десятком тысяч рабочих и планово проводить изготовление продукта. Результат работы по проектированию, то есть проект какого-либо продукта или план его изготовления, обычно фиксируется тем или иным способом и притом самым тщательным образом. Если бы вдруг какое-либо из современных предприятий решило не проектировать и не фиксировать проекта, то оно прекратило бы свое существование.

Поскольку моменты проектирования и исполнения вообще присущи человеческой деятельности, то мы их находим не только в технике, но и в искусстве. Чрезвычайно ярко выступают эти два момента в архитектуре. Вследствие очень сложной техники осуществления замысла архитектора постройка здания по методу организации работ ничем не отличается от всякого другого современного производства.

Работу композитора мы вправе также отнести к процессу проектирования — проектирования музыкального произведения. Но, сопоставив процессы выполнения проекта в архитектуре и выполнения проекта (исполнение) в музыке, мы сразу же найдем различие. Если выполнение проекта в архитектуре есть акт целиком технический, то исполнение музыкального произведения — не менее творческий акт, чем работа композитора.

Прежде всего необходимо заметить, что, для того чтобы превратить исполнение в искусстве или в производстве в процессе целиком технический, необходимо максимально детализовать проект. Архитектор может максимально детализовать проект, так как архитектура в силу своей специфики вообще содержит мало деталей. Здания готического стиля содержат, вероятно, максимальное количество деталей, но все же эти детали могут быть в достаточно короткий срок вычерчены, размеры их показаны и т. п. Что же касается музыкального произведения, то оно содержит настолько много деталей (причем эти детали так трудно поддаются осознанию и тем самым исчислению, то есть выражению в числах), что композитор ограничивается записью с предельной точностью только высотности звука, силу же и длительность звука он дает приближенно, не детализируя свой «проект». На долю же исполнителя приходится не только техническое осуществление, но и детализация «проекта» музыкального произведения.

В изобразительных искусствах изготовлению проекта не придается значения, так как изменения замысла в процессе исполнения не требуют особых затрат и технически легко осуществимы, за исключением, например, фресковой живописи, более сложной технически, в которой изготовляются более или менее точные эскизы (картоны).

2

Техника фиксации проекта в кинематографии в настоящее время чрезвычайно проста. Привожу здесь образцы основных способов, очень хорошо известных кинематографистам.

В общем самые употребительные способы записи режиссерского замысла варьируются в пределах приведенных отрывков. В зву-

ковом кино обычно добавляются еще две графы. В одной графе указывается характер звука, например, «грохот поезда», «оркестр играет польку», или же выписывается реплика, а в другой графе отмечается, синхронно ли снимается данный кадр или озвучивается.

Записанные по приведенному способу замыслы режиссера некоторые кинематографисты гордо называют «чертежом будущей фильмы». Что же указывается в этих «чертежах» фильмы?

1. Номера кадров, порядок которых при монтаже изменяется, и добавляются сотни новых кадров.

2. Метраж, который во втором примере скромно называется ориентировочным и который, как знают все кинематографисты, никогда и не бывает сколько-нибудь реальным.

3. План, с техникой обозначения которого можно познакомиться, например, по книжке В. Шкловского «Как писать сценарий». Из этой книжки приведем пояснения, как определять план съемки.

> «Например, предположим, что у нас изображена картина боя. У границы кадра лежит убитый гренадер. Очень далеко, в самой глубине, видна маленькая фигурка короля Фридриха. Если в ленте и в этом кадре главное для зрителя гренадер, то это будет первый план, а если Фридрих, то это дальний план. В этой же картине, про которую я говорю (это патриотическая картина «Король Фридрих»), конечно, это был дальний план» (стр. 24).

Насколько серьезен такой способ обозначения планов и насколько он имеет практическое значение, я предоставляю судить читателю некинематографисту, так как кинематографисты к этому привыкли и удивительным это им не покажется.

4. Точка съемки и технические особенности. В подавляющем большинстве случаев эти данные находят в момент съемки, так

„Рабочий" сценарий картины „Ордер на жизнь"
Ленинградской фабрики Совкино[1]

№ кадра	Метраж, точка съемки	План	Технические особенности	Содержание кадра	Окраска и вираж	Примечание
1	4. Снизу камера на полметра от земли	Общий	Контражуром. Снимать „моноклем", немного ускоренно. Из кругл. диафрагмы.	Горизонт. Снежное поле. Из-за горизонта восходит в утреннем тумане солнце. Идет караван верблюдов.	Без окраски.	Снимать в 5 час. утра, на рассвете

Монтажный сценарий картины № 188 кинофабрики „Межрабпомфильм[1]"

Место действия	№ кадра	План	Ориент. метраж	Действие	Примечание и технические условия съемки
Изба Василия	341	Общий	2	Василий за столом пишет письмо.	На столе лампа
„ „	342	Средний	3	Василий пишет, оторвался, задумался, перечитывает написанное.	

[1] Эти отрывки как примеры приведены у Н. Д. Анощенко, „Общий курс кинематографии," т. III. Первый отрывок приводится также в книге С. А. Тимошенко, „Что должен знать режиссер — инженер фильмы". Второй — у В. А. Шнейдерова, „Техника и организация киносъемочной работы". По этим же книгам не кинематографисты могут ознакомиться с техникой подготовительного периода в современном производстве кинофильм.

как с достаточной точностью вопрос, что снимать и как снимать разрешается на месте съемки. Самым ценным в сценарии является, повидимому, «содержание» кадра (что снимать); под содержанием кадра разумеется описание действия, например, «Василий за столом пишет письмо». Как известно, каждое действие и каждая реплика могут быть по-разному истолкованы режиссером и исполнителями. Опытный дисциплинированный актер старательно отмечает истолкование роли в своем экземпляре сценария на полях (особо отведенного места на местах сценария не имеется). Что же касается режиссера, то он первоначальное толкование успевает забыть не только за время, протекшее от работы над сценарием до съемок, но иногда за время от одной до другой репетиции [1].

Истолкование (характеристика) действия или подтекст реплики, то есть указание, как должно совершаться данное действие и произноситься реплика, является настолько существенной и основной работой режиссера, что вряд ли ее можно не вписать в режиссерский сценарий, а потому «Василий за столом пишет письмо» — слишком неточное обозначение действия, которое любым образом может варьироваться и тем самым изменять и последовательность монтажных кадров, и точку съемки, и метраж, и т. д.

Основной недостаток записи проекта методом монтажного сценария — это почти полное отсутствие фиксации в нем зрительного и слухового представления о кадре, которое возникает у режиссера в процессе работы над сценарием, и в то же время зрительный и слуховой образ, недостаточно конкретизирующийся в подготовительном периоде.

Реальный монтажный сценарий, настоящий проект фильмы, возникает в процессе съемки и режиссерского монтажа. Поэтому монтажный сценарий, составленный по приведенным формам, является не чем иным, как «филькиной грамотой». «Филькиными грамотами» являются и сметы, составленные по таким монтажным сценариям [2]. По монтажному сценарию нельзя составить представления о качестве будущей фильмы в части режиссерской работы. Пользуясь монтажным сценарием, нельзя не переступить пленочный лимит, и лимит, устанавливаемый Чаплиным (иногда 1 : 60), по всей вероятности, наиболее реален при принятом в настоящее время способе работы. Поскольку проект фильмы составляется во время съемок, то как следствие этого мы имеем непроизводительные расходы, лишнюю трату времени и денег, загрузку павильонов и т. д.

Пожалуй, единственным преимуществом общеупотребительных форм сценария является их чрезвычайная простота, с которой трудно конкурировать. Действительно, писать по такому способу сценарий может каждый. Ни особых психотехнических данных, ни специальных знаний не требуется. На известном этапе развития, когда в кинематографию шли случайные люди, никакого иного способа нельзя было ни придумать, ни ввести в практику. В настоящее же время и в наших условиях, когда кинематография из коммерческой спекуляции превратилась в плановое производство, принятую в настоящее время систему подготовки к съемке фильмы сохранить невозможно. Плановое производство и сегодняшняя техника организации съемочной работы находятся в непримиримом противоречии. Это доказано всей кинематографической практикой. Сохраняя старую систему подготовительных работ, нам неизбежно приходится уничтожать плановость в производстве художественных фильм.

3

Там, где задание требует сложной техники осуществления и осуществление составляет основную затрату по производству, там самым тщательным образом фиксируют задание. Очевидно, что сложная техника кинематографии и большие затраты в процессе съемки требуют изготовления наиболее точного проекта фильм, потому что чем детальнее разработан проект, тем дешевле обходится его реализация и тем меньше времени нужно на эту реализацию. Это положение давно известно в кинопромышленности.

Положительного как качественного, так и экономического эффекта мы добьемся лишь при наличии детального проекта фильмы.

Экономический эффект от детального проекта мы будем иметь по всем статьям расходов, так как вся художественно-творческая работа будет отнесена на счет под-

[1] Такая забывчивость режиссера вполне естественное явление. У режиссера возникают в период между репетициями иные, лучшие или худшие, варианты экспликации, которые им самим быстро осваиваются, вытесняя старые, и иногда без достаточных оснований передаются актерам, что, ломает работу актера. Возражать против появления новых вариантов экспликации не приходится, но новый вариант экспликации должен появиться не потому, что был забыт старый, а потому, что найден другой, лучший вариант.

[2] См. ст. «Почему убыточна кинопромышленность» в «Правде» от 10/III 1933 г.

готовительного периода и все творческие затруднения (вполне законные) не отразятся на художественно-технических и подсобных процессах производства.

Качество же фильмы от того, что творческая работа будет протекать в подготовительном периоде, должно только выиграть, так как съемочный процесс неудобен для творческой работы. Плохое администрирование и технические неполадки, строго ограниченное время в пределах снимаемой сцены, организационная работа режиссера — обстоятельства, не способствующие улучшению качества фильмы. В монтажном периоде неполадок меньше, но, с другой стороны,, творческая работа в этот период всегда ограничена заснятым материалом.

4

Когда мы выдвигаем проблему детального проекта фильмы, то совершенно естественно возникает вопрос, до какой степени детальности мы должны доводить проект. Как было сказано выше, стопроцентной детальности в проекте записи музыкального произведения не может быть, в то время как в архитектуре можно достигнуть максимальной детальности. Кинематографический проект в этом смысле приближается к музыкальному. Осознать и воспроизвести все детали при проектировке хотя бы одного монтажного кадра нельзя, так как у нас будет, во-первых, натура, детали которой мы воспроизвести не можем, так же как мы не можем воспроизвести всех деталей освещения павильона; во-вторых, актер, который не в состоянии будет воспроизвести детально записанное движение или реплику, вне зависимости от того, с участием или без участия его проектировались данное движение или реплика.

Границы детальности в проекте, очевидно, устанавливаются соображениями экономической целесообразности, так как изготовление проекта целесообразно лишь до тех пор, пока проработка деталей проекта дает удешевление продукции. В изготовлении всякого проекта в любой области наступает переломный момент и кривая экономической эффективности начинает падать. Наступление переломного момента зависит: 1) от быстроты, с которой проект может быть фиксирован; 2) от быстроты «выдумки» работающих по проектировке и 3) от удобства расшифровки проекта.

Экономический эффект начинает падать, если исполнение проекта настолько сложно, что удорожает производство, не повышая качества продукции. Как показывают опыты с музыкальной записью или с черчением архитектурных проектов и некоторые способы записи движений человека,—процесс фиксации проекта отнимает минимальное количество времени по сравнению с тем временем, которое идет на выдумку и обработку замысла. Можно предсказать, что всякая система проекта фильмы, более детально фиксирующая замысел режиссера, отнимет большее количество времени, чем работа по принятой в настоящее время системе.

Если бы опыт показал, что какой-либо режиссер, работая по более совершенной системе, на выдумку потратил больше времени, чем он тратил, работая по старой системе, то это прежде всего говорило бы, что он раньше многое, просто-напросто недорабатывал.

Действительно, работая по старой системе, очень многое приходилось на скорую руку импровизировать перед съемочным аппаратом. Даже если бы мы имели такой невероятный, но печальный случай, как недостаточно крутой подъем и даже падение кривой экономического эффекта при детальном проекте фильмы, то это, несомненно, повело бы все же к улучшению качества продукции данного режиссера. При условии, что процесс фиксации отнимает минимальное количество времени по сравнению с временем, которое тратится на выдумку, детальное проектирование всегда даст или экономический или качественный эффект. На практике же в каждом отдельном случае мы будем иметь, конечно, и тот и другой эффект, причем отношения величин каждого из этих эффектов мы можем всегда регулировать по собственному желанию, хотя бы путем нормирования работы проектировщика.

Чем детальнее будет разработана и записана фильма в подготовительном периоде, тем больше потребует она со стороны проектировщика известных психотехнических качеств. Некоторые режиссеры не смогут справиться с задачей изготовления детального проекта фильмы или вследствие того, что у них недостаточно развито зрительное и слуховое воображение и им всегда необходимо видеть объект съемки в действительности, или по причине каких-либо других психотехнических недостатков. Само собой разу-

меется, что недостатки в психотехнических качествах режиссера влияют на художественное качество и на стоимость фильмы даже и при современном способе ее проектировки. К таким недостаткам относится, конечно, в первую очередь неразвитое зрительное и слуховое воображение.

Режиссер, возлагающий надежду только на удачно подвернувшийся кадр во время съемки, то есть на случай, который не мог быть предусмотрен в подготовительном периоде, так же не сможет работать творчески в подготовительном периоде. Что случай может действительно сыграть роль в художественном произведении, об этом спорить не приходится. Но отдавать всю кинематографию во власть случая было бы большим легкомыслием. О роли случая в съемочной работе приходится упоминать только потому, что эта роль иногда приводится как веское доказательство против системы детального проекта. Само собой разумеется, что никакая система детального проекта не может помешать сымпровизировать кадр во время съемки, но это будет всегда исключением, а не правилом, как это мы видим в настоящее время.

Настоящая статья не затрагивает вопроса о степени участия актера в работе по проектированию фильмы, но все же необходимо упомянуть, что система работ и запись их в подготовительном периоде должна быть гибкой и допускать любую степень участия в этих работах актера.

Будет ли проект составляться до репетиции с актерами и на репетициях будет прорабатываться лишь исполнение этого проекта, или наоборот — проект явится следствием репетиций с актерами, мы также здесь не можем решать, но тот или другой случай не может быть продиктован способом фиксации проекта. Для нас является бесспорным, что репетиции должны протекать не в съемочном, а в подготовительном периоде, но репетиции с актерами не исключают необходимости изготовления проекта, а, наоборот, предполагают его. Если в театре репетиция к концу хода подготовки спектакля дает нам точную копию спектакля, то в кинематографии, где положение актера и место данного кадра в фильме играют немаловажную роль, репетиция лишь уточняет наше представление о будущей фильме, а если прибавить к этому, что мы можем иметь большой процент кадров без актера, то необходимость фиксации замысла становится очевидной.

Все, о чем говорилось выше, касается так называемых художественных игровых фильм.

Разработка системы подготовительного периода и способ фиксации проекта фильмы тесно связаны с рационализацией основного процесса в производстве кинофильмы, сильно отсталого в смысле техники организации. Поэтому подобным работам мы должны уделить самое серьезное внимание. В настоящее время мы подошли к кризису старой системы подготовительного периода, которая ничего кроме убытков в производстве дать не может. Безобразные перерасходы, о которых мы читаем в каждом номере «Киногазеты», и списки перерасходов, о которых говорится в «Правде» от 10/III 1933 года, в статье «Почему убыточна кинопромышленность», в подавляющем большинстве случаев так или иначе связаны с кризисом старой системы.

Задачи второй пятилетки требуют освоения новой, более высокой техники, хотя это и связано с приобретением новых навыков. Приобретение новых навыков и освоение новой системы подготовительных работ в производстве фильм — задача сегодняшнего дня в кинопромышленности.

К. Юков

сорвем маски формализма[1]

1

> «Мы признаем за истину только ту истину, которая бьет нас по лбу и механически поражает наши чувственные органы... Все прочее приурочивается нами к области мечтаний, а так как мечтания бесплодны (аксиома), то мы относимся к этому прочему ежели не с ненавистью, то с ироническим сожалением».

Так Щедрин очень метко разоблачал настроения некоторых слоев современного ему русского общества в своих очерках «Признаки времени».

Эта щедринская характеристика звучит и сегодня. Она, в частности, метко раскрывает настроения тех кинематографистов, которые неспособны понимать всю сложность, глубину и многообразие нашей действительности, неспособны обобщить многосторонние процессы этой действительности, проникнуть в их глубину. Эти киноработники определяют сущность явления по его внешней видимости, выдают внешнюю видимость за сущность, должное, объявляя ее истиной.

Эта тенденция типична не только для людей, которые в силу своей неспособности мыслить берут за критерий своей творческой практики формализм. Формализм потому, что он не требует раскрытия глубинных процессов жизни, потому, что он не в состоянии понимать эти глубинные процессы. (Подробно об этом речь будет итти дальше.)

Приведенна выдержка из Щедрина имеет прямое отношение и к тем, кто такими же методами познания действительности пытается раскрыть и объяснить сущность самого формализма. Схватить первое попавшееся под руку явление и завопить: «вот он, вот он, держи его, формализм!» — это ли не признание за истину только той «истины», которая бьет нас по лбу. Не приходишь ли к такому положению тогда, когда вчера еще «все прочее» относишь к области бесплодных мечтаний.

Пылкие, но не «мечтательные», умы пытаются объявить картину «Жить» реализацией теории формализма, а ее автора — сценариста и режиссера Тимошенко, если не единственным, то по крайней мере самым ярким и самым ярым формалистом.

Аргументация, с какой пытаются эти «критики» доказать свои установки, — типично формалистическая, поверхностная, не умеющая в единичном явлении раскрыть и понять его связь с особенным и всеобщим. Эта аргументация сводится к анализу сюжета, оценке материала, с которым оперировал художник в своем произведении, игре актеров и констатации тех фактов-поступков, из которых делается «соответствующий политический вывод». Здесь аналитический ум обычно подходит к своему теоретическому апогею и прикладывает печать: «формализм, реакция, запретить!..»

Фильма «Жить» несет на себе влияние формализма. Однако сделать Тимошенко сознательным носителем теории формализма, реализующим на практике эту теорию,— значит поверхностно объяснить такое творческое явление, как фильма «Жить», а Тимошенко сделать мишенью, за которую готовы упрятаться истинные идеологи формализма, явные и тайные друзья и пропагандисты.

С. Тимошенко в свое время выпустил брошюру о монтаже, в которой он пытался систематизировать существовавшие приемы монтажа. Опыт вполне закономерный, но в своем результате порочный, потому что Тимошенко поставил точку в своей работе там, где только и должно начинаться настоящее исследование и обобщение систематизированных фактов. Тимошенко систематизированным фактам не дал глубокого объяснения и этим канонизировал факты, превратил их в приемы. Однако вся сущность формализма выражается не только в том утверждении, что искусство работает приемами. Тех конечных выводов, которые делает формализм, Тимошенко в своей бро-

---

[1] Тов. Юков прав, выступая против попыток объявить фильму «Жить» образцом формалистского творчества, а т. Тимошенко ярым формалистом Однако идейно-художественное убожество фильмы «Жить», отнюдь неспособствующее повышению художественной культуры советского зрителя, заслуживает не менее решительной и глубокой критики, чем попытки выдать творчество Тимошенко за «стопроцентный формализм».

шюре о монтаже не сделал и тем самым з этой своей работе он не встал на позиции формализма. Последующей своей творческой практикой Тимошенко показал, что он далеко не союзник формализма. Фильма «Снайпер» имеет ошибки и недостатки далеко не формалистического характера, как и по методу раскрытия действительности фильма не отвечает общим канонам и утверждениям, типичным для формализма.

Тимошенко некритически относится к внешним проявлениям действительности. При этом некритическое отношение типично для него в подходе к фактам из жизни искусства. Тимошенко склонен к подражанию без критического осмысливания метода. Тимошенко склонен брать факт действительности в его внешнем проявлении. Он в своем творчестве не раскрывает глубины этого факта, а лишь окрашивает его в тот цвет, который, по мнению Тимошенко, наиболее типичен, ярок и эмоциально значим. Этим объясняется некоторый срыв и картины «Снайпер». Сумев отобрать конкретные факты империалистической войны, яркие по своей внешней выразительности, Тимошенко не смог раскрыть их внутреннего смысла. Поэтому заключительная часть фильмы несколько схематична, вне глубоких обобщений.

С. Тимошенко в своем творческом методе расходится с основным положением формализма: «вычитание несработанных, неожиданных, не имеющих практического приложения» сторон действительности. Тимошенко в своем творческом методе расходится и с основными принципами реализма, который ставит своей творческой задачей не пассивную констатацию фактов действительности, а правдивое раскрытие глубин этой действительности. Тимошенко тяготеет к той школе романтиков, которые при ограниченности своего мировоззрения берут внешние факты действительности, окрашивая их теми цветами, которые импонируют романтику. При этом характер такой романтики пассивно созерцательский, вне раскрытия и понимания чувственности как практической деятельности человека.

Эти романтические тенденции нашли свое выражение в фильме «Жить». Фильма «Жить» характерна не только тем, что ставит своих героев в изолированное от общей социальной жизни положение. Положение изолированности героя от общей социальной среды возможно. Все зависит от того, носителями каких социальных тенденций, какой идеологии являются герои. Можно дать конкретную социальную среду, а героев, совсем не свойственных этой среде, Можно дать абстрактные типы, выразители общечеловеческих идей, развивающихся в социально конкретной обстановке. Может быть абстрактен как трактуемый тип, так и среда, в которой тип движется или развивается. Упрек Тимошенко в формализме, основанный на том, что он оторвал своих героев от конкретной социальной среды, не основательной. Герои Тимошенко—носители классовой идеологии, социальные типы.

Другое дело, как раскрываются трактуются типы. Тимошенко дает не только внешнюю характеристику своему типу, дает ему не только паспорт, с которым тип живет в абстрактной действительности, — но герои Тимошенко совершают такие поступки, которые типичны социально конкретному герою. Однако характер героя, его идеология раскрываются Тимошенко примитивно, схематично, глубин мировоззрения своих героев Тимошенко раскрыть не может. Не раскрывается глубина характера и в социальном поступке, поступок служит лишь бледной мотивировкой внешних признаков характера, идеологии типа.

Но здесь метод Тимошенко отличается от метода формалистов. Если формалист берет поступок как элемент, развивающий сюжет, как знак, отмечающий пункты развития сюжета, то у Тимошенко поступок имеет совершенно иное качество. Это особенно показательно на трактовке идеи художественного произведения у Тимошенко и у формалистов. Если формалисты отстаивают общечеловечность идей, поставив знак равенства между идеей и сюжетом художественного произведения, то в фильме «Жить» Тимошенко пытается социальными поступками своих героев выйти за пределы общечеловеческой трактовки идеи жизни. На проблему «жить или не жить» по-разному отвечают социальные типы фильмы. Если жить хочется и белогвардейцу, и проститутке, и краснофлотцу, то на вопрос «зачем жить» каждый дает разный ответ. По-разному каждый из них борется за жизнь. При этом мотивировкой к стремлению жить у Тимошенко является не абстрактная мягкость, лиричность, нежность или твердость характера, а попытка дать социальную характеристику и классовую биографию человека.

Арт. П. Соболевский (матрос) и Г. Кравченко (девушка). „Жить". Режиссер С. Тимошенко

Однако схематичность в решении всей идеи, поверхностность в трактовке поступка героя, поступок без раскрытия глубины и типичности характера героя делают и всю вещь схематичной, надуманной, неконкретной, далекой от правдивого, художественного обобщения действительности.

Воздействия на зрителя Тимошенко добивается не глубиною раскрытия поставленной идеи, а поверхностным поступком, снижающимся до легковесного трюка. Режиссеру приходится все время прибегать к излюбленному своему приему — окраске поверхностного явления то при помощи музыки, то пения или декламации и позы героя, доходящих порою до подслащивания. В последнем эпизоде это подслащивание превращается в сусальность. Краснофлотец, разговаривающий в течение всей фильмы литературным языком, вдруг на реплику женщины «как красиво»... разражается тирадой о краснофлотской красоте на мнимо «простонародном» языке калужского паренька: «Ето что! Вот у нас краса-та!..»

Все эти недостатки и ошибки фильмы являются результатом недостаточно глубокого подхода к раскрытию той идеи, решение которой взял на себя художник. Они знаменуют собою своеобразную механистичность творческого метода, с каким подошел Тимошенко к решению большой и сложной философской проблемы. И от того, что Виктор Шкловский отредактировал текст фильмы, фильма не стала «законченным формалистическим произведением». Совсем по иным поводам, совсем в ином плане должна итти наша борьба с формализмом. Фильма «Жить» — художественно слабое произведение. Мировоззрение ее автора крайне ограниченное, узкое, замкнутое некритическим подражанием отдельным приемам буржуазной кинематографии. Неудачей фильмы «Жить» нельзя снижать опасности теории формализма. Об этой теории нужно говорить особо, отделив фильму «Жить» и режиссера Тимошенко от формализма — этого вредного, антипролетарского течения. Смешивая все в одну кучу, мы не помогаем встать на правильный путь режиссеру Тимошенко, снижаем нашу принципиальную борьбу с формализмом. Между тем борьба с формализмом должна быть глубокой, последовательной идейной борьбой, в которой никаким администрированием и политиканством одержать победу нельзя. Ибо победить формализм — это значит заставить формалистов не только признать свои ошибки, но освободить некоторую группу советских киноработников от влияния формализма и заставить их делать высокоидейные советские художественные фильмы.

2

По какой же линии должна пойти наша борьба с формализмом? Где и в чем его главная опасность?

Основной недостаток нашей критики формализма состоял в том, что мы пытались раскрыть формализм как цельное философское явление. И это неправильно. Формализм как творческий метод определяется мировоззрением его идеологов, несет в себе элементы различных философских систем. Раскрыть и творческий метод формализма и его философское обоснование можно, не только сличая высказывание отдельных теоретиков формализма, с отдельной цитатой из труда того или иного философа, а главным образом путем раскрытия творческой практики формализма, выявления взаимосвязи и единства его теории и практики.

На втором пленуме оргкомитета Союза советских писателей т. Шкловский говорил, что неудача хорошей фильмы «Окраина»

Арт. П. Соболевский (матрос) и Г. Кравченко (девушка). „Жить". Режиссер С. Тимошенко

состоит в том, что режиссер не сумел найти приема, которым можно было бы удачно окончить фильму. Тов. Шкловский рассказывал, как режиссер придумывал несколько вариантов концовки и в результате удачная концовка все же найдена не была.

Здесь бросается в глаза один из существенных принципов формализма — сведение творческого процесса к изобретению приемов. Однако и эта существенная сторона формализма не будет нам ясна, если мы не поймем основного принципа отношения формализма к действительности и «воспроизведения» этой действительности в искусстве.

У формалистов прием возводится в основной принцип творческой деятельности, канонизируется, и вся «теория» сводится к систематизации и классификации приемов, потому, что формалист не в состоянии понять взаимосвязь и развитие отдельных сторон действительности. Формалист рассматривает факт как единичное явление. Развития самого факта, особенности единичного факта в его взаимосвязи с общими процессами действительности формалист понять не может. Процесс для формалиста— сцепление, организация суммы единичных фактов. Творческий процесс таким образом сводится к умению художника уловить единичные факты действительности с последующей их организацией при помощи приемов.

Сценарий «Мертвый дом» является классическим образцом формалистического творчества. В фильме, невзирая на последующую режиссерскую работу, видны сценарные пороки методологического характера. Именно на примере этого сценария видно, как единичный исторический факт вне раскрытия его особенности сцепляется с другим фактом. Фильма «Мертвый дом» явилась суммою механически сцепленных между собою фактов исторической действительности, вне глубокого осмысливания их сущности, вне раскрытия их связи. Отсюда потребовались и те варианты начала и концовок фильмы, чтобы «округлить» и как-то организовать сумбурную склейку фактов, из

коих каждый в отдельности претендует поразить вас своей неожиданностью.

В результате получились поверхностные признаки эпохи, а не раскрытие сущности эпохи; показаны отдельные факты из жизни Достоевского, но не раскрыт политический и творческий регресс писателя, пережитый Достоевским.

Разве не показал здесь формализм полную свою несостоятельность, неспособность понять исторические процессы действительности, неспособность понять действительность как сложный процесс, неспособность понять диалектику классовой борьбы и ее ведущую роль в историческом развитии?

Формализм в основном пункте — отношении художника к действительности — враждует с материалистической диалектикой, рассматривающей факты действительности не только в их единичной данности, но усматривающей в них и особенное и всеобщее. Художник, осваивающий материалистическую диалектику как метод познания действительности, раскрывает свой талант, не связывая себя канонизированными приемами, тогда как формализм несет в себе схематизм, штамп, а все это ведет к ликвидации искусства.

Опасность формализма на нынешнем этапе развития советской кинематографии состоит в том, что формализм грозит потерять фамилию своих идеологов и стать явлением. Сложность социальных процессов нашей жизни требует чрезвычайно высокой культуры художника. Класс, ведущий к изживанию классов, настоятельно требует не надуманного и схематичного, а правдивого и жизненно-живого искусства. Неумение ответить на эти сложные задачи часто толкает художника на путь наименьшего сопротивления. А тут оказывается к услугам такого художника формализм. Идеолог формализма часто стоит в стороне и лишь потирает руки, любуясь, как его дело творится не его руками. Он разве только даст совет, проконсультирует, а в лучшем случае отредактирует надписи или текст сценария фильмы. Формализм, при молчаливом содействии его идеологов, грозит стать бытовым явлением нашей творческой практики. Вот в чем опасность формализма и сущность новой тактики его идеологов.

Неумение нашей критики уловить основные тенденции формализма в творчестве того или иного художника ведет к дезориентации творческих кадров. Некоторые критики готовы видеть всюду формализм, ибо если формализм есть путь наименьшего сопротивления, путь ремесленнического понимания задач искусства, то стремление окрестить каждое творческое явление формализмом есть путь наименьшего сопротивления критики, ремесленнически понимающей свои задачи. Эта критика готова и Эйзенштейна, и Пудовкина и Шуб зачислить в число завзятых формалистов, совершенно не учитывая тех мировоззренческих и методологических основ, которые делают несовместимыми творческую практику этих ведущих мастеров с теорией формализма. И тот факт, что формализм часто использует отдельные положения из творчества этих мастеров для подкрепления своих теоретических выкладок, еще не доказывает, что результата своего творчества художник добивался на основе формалистической теории. Формалисты ссылаются и на Пушкина и на Толстого. Однако это не значит, что эти писатели реализовали в практике теорию формализма.

Формализм пытался и пытается предстать как течение новаторства формы. Тенденция, очень характерная для новой тактики формализма. Виктор Шкловский сам достаточно разоблачил сущность этой своей тенденции на страницах «Литературной газеты». «Новаторство» в кинематографии не имеет вековой истории, которая бы связывала наше кинематографическое искусство в его последовательном историческом развитии непосредственно с западниками или славянофилами. Однако последовательная тактика формализма и непоследовательность некоторой части нашей критики привели к тому, что всякое новаторство в кинематографии рассматривается как формализм, тогда как тусклость и серость продукции, схематичность образа представляются как течение, противостоящее формализму. Обывательское представление! Жестокая ошибка! Ремесленническая, примитивная кинематография подвержена влиянию формализма в большей степени, нежели высококвалифицированная кинематография подлинного новаторства, развиваемая лучшими творческими силами советского кино. В этом творчестве имеются свои ошибки, но они вытекают отнюдь не из методологии формализма.

Можно ли назвать яркой, новаторской фильмой «Два броневика»? Что могло быть более примитивным, схематичным и надуманным после «Броненосца Потемкина», как не фильма «Два броневика»? Эта фильма яв-

ляется результатом формалистического творчества в его сценарной основе. Идеологи формализма эту неудачу своего творчества скрывают, о ней умалчивают, а фильма «Танька трактирщица» была поставлена ими в счет той линии советской критики, которая боролась с формализмом. Авторы фильмы «Танька трактирщица» находились в плену неизжитых формалистических тенденций, когда глубину идеи подменили простотою сюжетной линии, а замысловатость ракурса выпрямили плоскостной, лобовой фотографией. Критика готова видеть формализм там, где оригинальность точки зрения аппарата меняет привычное нами восприятие действительности. Не в этом суть формализма. Оригинальная точка аппарата, свежий ракурс во имя раскрытия глубинных процессов действительности, раскрытия взаимосвязи этих процессов — обязательное условие развития искусства, никакого отношения к формализму не имеющего. «Расстрел 26 бакинских комиссаров» в живописи Бродского и в фильме Шенгелая даны с различной точки зрения художников, показывают их конкретный метод раскрытия исторического факта действительности, метод донесения средствами своего искусства идеи до сознания зрителя. «Кадротворчество» как забавный трюк, как прием сцепления неосмысленных фактов действительности, попытка трюком подменить взаимосвязь и развитие конкретных сторон действительности — это формализм, который мы должны побеждать в творческой практике.

Раскрыть особенности творчества ведущих течений советской кинематографии, показать, что в этом творчестве есть положительного, что ошибочно, поддержать и раскрыть лучшие образцы кинематографического творчества—вот одно из правильных средств борьбы с формализмом. Формализм — это ликвидация искусства, схематизм, идейная беспомощность, растерянность перед сложностью творческих задач, стоящих перед советской кинематографией, прикрываемая методологической шелухой, выдаваемой за теорию. Вот истинное лицо формализма.

Арт. П. Соболевский в роли матроса. „Жить". Режиссер С. Тимошенко

Формализм как новаторство — миф, который распадается, как только срываются с него маски.

Срывать маски, под которые прячется формализм,— задача не только критики, но и всех ведущих творческих сил советского кино.

Г. Левкоев

ОПЫТ ОЗВУЧАНИЯ НЕМОЙ ФИЛЬМЫ

(„Привидение, которое не возвращается")

Надо ли, имеет ли смысл озвучивать «немую» художественную кинопродукцию, в частности картины ведущей и высокого качества?

Вся практика звукового кино и отчасти озвучания помогает нам найти критерий к правильному решению вопроса об озвучании немых картин, в плане производственной целесообразности.

Есть картины, озвученные только симфонической музыкой, затем музыкой и шумами, и, наконец, в отдельных случаях и в разной дозе вводится диалог. Технически наиболее легкий и простой способ озвучания картины заключается в записи симфонического оркестра, исполняющего оригинальное сочинение или же музыкальную компиляцию. Сюда же иногда добавляется хор, исполняющий народные или иные песни. В большинстве случаев по этой линии мы имеем отрицательные образцы.

Вспомним озвученную картину «Кармелюк» производства Киевской фабрики, где музыка и пение, сопутствуя зрительному образу, носят случайный характер. Ибо механическая подгонка взятого произвольно фольклорного музыкального материала к пластическому образу, возникшему из совсем других источников и по другому поводу, разбивает и раздваивает восприятие образа и звука на отдельные впечатления. У раздраженного зрителя ослабляется внимание и понижается интерес к картине. Так называемый немецкий способ озвучания, разнообразящий картину кроме музыки шумовыми композициями, если не достигает органического слияния звуко-образа, картину не углубляет, а лишь «украшает» ненужными, а зачастую и совершенно излишними аксессуарами. Комбинированный способ умелым сочетанием всех элементов звука (главным образом живой человеческой речи) в своем многообразии интонационных оттенков, углубляя и расширяя содержание картины, даст возможность наиболее высокого художественного озвучания.

Этот комбинированный способ, в котором находит место композиционное сочетание нужных картине слов, музыки и шума, по своему характеру работы (участие актеров, увеличение сроков озвучания и т. д.), является и самым сложным и самым дорогим. Опыт озвучания этим способом, впервые примененным на нашем производстве, немой картины «Привидение, которое не возвращается» может послужить вполне достаточным материалом для правильного решения вопроса о целесообразности озвучания немых картин.

Фильма «Привидение, которое не возвращается» может быть отнесена к лучшим из немых картин советской художественной кинематографии. Поставлена она режиссером А. Роомом в 1928/29 году. Приступая к озвучанию немой картины, режиссер обязан прежде всего исходить из правильного решения двух основных задач: 1) верного понимания и раскрытия в звуко-образе идеи данного произведения и 2) органического сочетания, убедительной в художественном плане сцепки звука с пластическим образом картины.

В комбинированном способе озвучания проводимый нами принцип целостного сочетания всех элементов звука — музыки, слова и шума, требовал тщательного изучения немого варианта картины, так сказать ее биографии — сценария, конструкции, творческих замыслов авторов ее, образов и приемов монтажа.

Приступая к озвучанию немой фильмы, нужно учесть не только ее достоинства, но и недостатки, для того чтобы словом и музыкой можно было восполнить имеющиеся в немом варианте пробелы.

При составлении творческого плана озвучания «Привидения» мы не гнались за количеством звука, а главным образом заботились о его правильном композиционном распределении, стараясь вводить звуковую партитуру в той мере, в какой это диктовалось самым материалом, и в той степени, в какой это усиливало смысловую и эмоциональную ценность картины.

При синхронизации речи необходимо возникающий перемонтаж отдельных сцен

Кадр из немого варианта озвученной режиссером Г. Левкоевым фильмы «Привидение, которое не возвращается». Режиссер А. Роом. Арт. М. Штраух в роли сыщика

проводился по мере возможности без нарушения ритма и манеры режиссерской работы, не искажая смысла каждого эпизода. Звук использовался нами не в служебном, иллюстративном плане, а как равный компонент, который

> «на основе самостоятельных ритмических ходов должен был связаться с изображением через смысловой результат, получаемый из их взаимодействия».

Введение слова обещало увеличить смысловую нагрузку ленты и богатство эмоциональных средств воздействия на зрителя.

Так, идя по линии наибольшего сопротивления, строился план озвучания «Привидения». Творческое задание по озвучанию картины «Привидение, которое не возвращается» заключалось в наиболее правильном, широком и глубоком раскрытии темы — психологии и поведения человека как классового субъекта в данной конкретной обстановке. Эта задача выполнялась в основном введением музыки и слова.

Принцип построения музыки, проведенный композитором А. Шеншиным, заключался в разработке таких лейтмотивов, таких музыкальных образов, которые соответствовали бы характерам основных героев картины, в первую очередь революционного рабочего Хозе Реаля. Таким образом основной музыкальной темой явилась резко очерченная, не лишенная в нужных местах своей лиричности тема Хозе Реаля.

Этой темой начинается картина и, переплетаясь на своем протяжении с другими музыкальными мотивами, ею же завершается [1].

Слово вводилось только в тех местах, где оно акцентировало развитие сюжетной линии, обнажало сквозное действие, где каждая интонация усиливала эмоциональную окраску и настроение эпизода. Таким образом мызыка и слово помогали раскрыть идейно-художественную ценность картины, оживляли образы, насыщая и заостряя драматургическую композицию вещи в целом. В нашей работе со словом нас увлекала перспектива «оживления» экранных образов картины с помощью О. Жизневой, Б. Фердинандова, М. Штрауха, создавших эти образы в немом варианте. Звуко-шумовая композиция дополняла звуковую партитуру; звукопаузы как бы оттеняли озвученную сцену или образ, подчеркивая их остроту и заостряя внимание зрителя.

[1] Развернутый анализ музыкальных композиций в „Привидении" не входит в нашу задачу. Это тема для самостоятельной статьи.

Кадр из немого варианта озвученной режиссером Г. Левкоевым фильмы «Привидение, которое не возвращается». Режиссер А. Роом

Одним из трудных моментов в озвучании является достижение полной синхронности и пропорциональности звука с изображением. Когда звук снимается одновременно с изображением и их перспективные соотношения естественно соблюдены, звук всегда синхронен изображению. Совсем не то при озвучании. Здесь микрофон по отношению ко всем планам уже смонтированной картины занимает всегда одно и то же положение, как бы нивеллируя перспективу звука под один какой-то план.

Необходима внимательная и технически четкая работа с микрофоном для достижения правильных соотношений звука с изображением. В противном случае создается впечатление, что звук висит где-то сбоку кадра или наложен на изображение, примерно, так, как это существует в фотомонтаже, где на основной рисунок художник наклеивает отдельные части фотографий. Звук является чужеродным телом.

Если мы озвучиваем разговор двух или трех актеров, снятых в третьем плане (во весь рост) и удаленных от зрителя на определенное расстояние, то и звук их голосов должен иметь соответствующую перспективу (конечно, в отдельных случаях режиссерский замысел это может нарушать). Сняв этих же актеров первым планом, приблизив их к себе, мы обязаны тут же изменить и перспективу их голосов, которая, естественно, должна будет также сократиться.

Несоблюдение такого, казалось бы пустячка—пропорциональности звука с изображением,—малейшее игнорирование этого положения (что часто можно наблюдать в звуковых картинах) разрушает органичность изображения со звуком и до некоторой степени иллюзию синхронности, вызывая у зрителя законное недоверие и раздражение.

Ответственная, требующая изобретательности, наиболее трудная задача в достижении синхронности звука с образом заключается в работе над диалогом. Желая избежать налета театральности (это зависит, конечно, от установок режиссера), необходимо иметь в виду, что слово, заменяющее при озвучании титры, по своему смыслу должно не только соответствовать сюжетной линии развития действия картины, но и быть синхронным со зрительным образом.

С этого момента и возникает пирамида препятствий.

Актер в картине «что-то» говорит. Нужно уметь определить, какие же слова по ходу действия он произносил при «немой» съемке, и если это невозможно, то подыскать и найти такие, которые при озвучании соответствовали бы наиболее точно мимике и движению губ актера в немом варианте. Так, во второй части озвученной картины (эпизод в «Камере») актер Юренев отвечает Фердинандову: «Отлично». Но прежде чем именно это слово, а не другое было найдено как отвечающее смыслу сцены, пришлось перепробовать на репетиции ряд одинаковых по смыслу, но разных по протяженности во времени слов: «прекрасно», «хорошо», «чудесно», чудно и т. д. и т. п. Если же для озвучиваемого плана не подыскивается нужных слов, необходимо этот план переснять синхронно.

Кадр из немого варианта озвученной режиссером Г. Левкоевым фильмы «Привидение, которое не возвращается». Режиссер А. Роом. Арт. О. Жизнева в роли жены Хозе Реаля

Кадр из немого варианта озвученной режиссером Г. Левкоевым фильмы «Привидение, которое не возвращается». Режиссер А. Роом. Арт. О. Жизнева в роли жены Хозе Реаля

Известно, что в немой картине актер снимается при скорости движения пленки в съемочном аппарате в 16—18 клеток и что нормальная проекция ее в театре рассчитана на такую же, примерно, скорость. В звуковой же проекции прохождение пленки, заснятой со скоростью в 18 клеток, будет равно 25 километрам, что вызовет в кадре как убыстрение всего движения, так и движения губ говорящих актеров и настолько, что разговор, воспринимаемый в немой проекции как нормальный, в звуковой должен будет показаться скороговоркой.

Таким образом при озвучании словами разговорных планов немой картины и нужной тональности, в нужном ритме (резко, плавно, прерывисто и т. д.), добиваясь не только нормального разговора и полной синхронности, но и главным образом художественного впечатления, приходится приспособляться к озвучиваемому плану и подыскивать слова определенной протяженности, чтобы во времени они не оказались длиннее или короче данного в кадре движения.

Сохранившиеся остатки монтажного материала в руках режиссера по озвучанию играют не только вспомогательную, но часто прямо спасительную роль. Путем той или иной монтажной комбинации, наиболее выгодной для построения звука с наилучшим результатом, облегчается задача синхронизации слова. На репетиции, а затем при записи часто кажется, что актер абсолютно синхронно «наговаривает» изображение. Однако при проекции готовой продукции это кажущееся при записи совпадение нарушается. Звук или отстает или забегает вперед. Несинхронность разбивает впечатление. Только тщательным монтажем удается исправить эти неудачи. Несинхронность объясняется двумя причинами: 1) технической отсталостью оборудования (плохая видимость изображения на плохом позитиве, неровные стекла в звукозаписывающей кабине, искажающие изображения и т. д.), что затрудняет актеру возможность точно следить за изображением и вызывает у него быструю утомляемость внимания и зрения; 2) степенью развития условных рефлексов актера, помогающих ему при озвучании быстро ориентироваться и совпадать с движением в кадре. Задача актера осложняется еще и тем, что он должен не только синхронно и четко говорить в микрофон, но — что самое важное — он должен находиться в определенном психологическом состоянии, адэкватном состоянию озвучиваемого

образа. И когда мешают всякие технические неполадки, отнимая часть внимания и энергии, тогда понятны отставания актера от изображения и ослабление его игры.

Это сказывается особенно при озвучании больших, на три-четыре минуты, сцен, где одновременно несколько актеров ведут диалог. Озвучание таких эпизодов всегда дает во всех вариантах и несинхронность и срыв в игре. В работе с актером в первую очередь надо стараться удалить все имеющиеся технические неполадки, мешающие ему в достижении синхронности. Также необходимо репетировать озвучиваемые сцены и под картину и на микрофон. Тогда актер, изучив сцену, реплики, зрительно запомнив те места ее, которые как сигнальные посты, помогут ему механически и во-время включаться в действие, почувствует себя перед микрофоном свободно, а не стесненно, достигая синхронности и художественной убедительности.

Часто даже после такой подготовительной работы получить из трех-четырех вариантов озвученного объекта один, наиболее приемлемый, не удается. Возьмем, к примеру, из пятой части сцену «Разочарование в доме Хозе», продолжительностью в три минуты, в которой участвуют О. Жизнева, К. Гурняк и В. Гладкий.

Сцена репетировалась до полного освоения ее актерами. Были найдены и подогнаны соответствующие развитию действия реплики, достигнута синхронность, создано настроение и только после этого сцена была записана в четырех вариантах. Но ни один из них ни при съемке, ни после записи при прослушивании нас полностью не удовлетворял. В первом варианте все реплики кроме последней оказались хорошими и синхронным у Жизневой; плохой по окраске получилась первая реплика и несинхронной вторая у Гурняка; технически плохо записались реплики у Гладкого. В целом первый вариант оказался неудачным. Во втором варианте несинхронно и хуже по окраске получилось у Жизневой; выравнялся Гурняк; наговоренные с настроением реплики у Гладкого оказались несинхронными. И второй вариант был неприемлем. В третьем варианте у Жизневой оказалось хуже, чем в первом. Хорошо вышла только последняя реплика; совсем неплохо по окраске получилось у Гурняка и у Гладкого. Такого же, примерно, характера оказался и четвертый вариант. Что же оставалось делать? Не снимать же бесконечное число вариантов, тем более, что у актеров от повторений одних и тех же реплик одновременно с притуплением чувств появляется механичность исполнения. Мы ограничивались заснятыми вариантами и прибегали к помощи монтажа. Из каждого варианта фонограммы вырезались только те реплики или слова, которые наиболее удались актерам и по окраске и по синхронности. Подгоняя затем каждую отдельно взятую реплику или слово к своему изображению, склеивая их затем в соответственном порядке одна к другой, мы получили совершенно новый, окончательный монтажный вариант сцены, который и вошел в картину.

Точно таким же способом (предварительные репетиции, подрезка зрительных кадров и т. д.) достигалась нужная синхронность в шумах и музыке. Не всегда в озвучиваемой картине и не в ущерб ее качеству обязательна полная синхронность.

Мы уже знаем, что эпизоды, снятые на шестнадцать-восемнадцать клеток, при озвучании дают такое убыстренное движение губ, что актеру трудно, почти невозможно точно наговорить нужные слова. Случается, что и перемонтаж отдельной сцены по разным причинам и невозможен и не спасает положения. А действенная, сочная, она так и напрашивается на озвучание не только музыкой (как выход из положения), но и живой человеческой речью.

В таких случаях можно смело поступиться синхронностью. Дополненная иногда на фоне музыки удачно найденным словом, сцена сразу оживает, делается ярче, эмоционально насыщенней. Своей заражающей веселостью, бодростью отведенных слов, восклицаний, смеха она подкупает зрителя, а уж взволнованный и увлеченный, он не успеет заметить несинхронности. Разве очень уж настороженный глаз сумеет подметить эту деталь; но и в этом случае несинхронность восполнится художественной убедительностью. Так озвучены прекрасные роомовские сцены в третьей части «Бокс и обед в доме Хозе». Они как бы ожили от введенных слов и восклицаний и оказались лучшими сценами в звуковом варианте картины.

Вот, примерно, круг тех творческих установок и технических приемов, с помощью которых и озвучивалась картина.

Ознакомившись с характером работы по озвучанию немых картин и зная, примерно, художественную ценность их звуковых вариантов, попробуем теперь в плане искус-

ствоведческом и производственном ответить на вопрос, поставленный в начале нашей статьи о целесообразности озвучивания немых картин. Озвучивать можно, конечно, почти каждую немую картину. Но результат почти всегда получается плачевный. Хорошая немая картина «Каин и Артем», «озвученная» сверх меры в Париже целым собранием русских народных песен, в море случайных звуков утеряла те достоинства, которые в себе носила. Это объясняется неумело подобранным и халтурно сделанным звуковым материалом, который не только ничего не прибавляет к картине, но наоборот затрудняет и мешает зрителю ее смотреть и чувствовать. Во-вторых, немая картина, построенная по определенным законам, есть полноценное произведение искусства, которое в последующем соединении со звуком, имеющим ряд своих, отличных от плоскостного изображения признаков, приводит к отрицательным итогам.

Возьмем отдельно снятый и вмонтированный в сцену немой план, который имеет свой определенный смысл, свою внутрикадровую ритмику и временную протяженность действия. Ведь он является органической частицей в архитектонике картины. Нельзя его «подрезать», сокращать, чтобы не повлиять на монтажный рисунок сцены. А представьте себе, что подобная «подгонка» звука — слова или музыки — следует по всей картине. И вот вам нарушается сначала стройность композиции одной сцены, другой, затем это резонирует по целой части и, наконец, отзывается на всей картине. Так, звук, вносимый в немую картину методом подгонки пластических образов под звук или наоборот, разрушает ткань произведения. Или, например, в картине наряду с эпизодами, в которых озвучен разговор, идут сцены, не поддающиеся озвучанию, где вместо слов монтируются титры. Такое резкое чередование немых и разговорных планов безусловно раздражает зрителя, оставляя впечатление и незаконченности и, фальши в звуковой работе.

Все это в той или иной мере и имело место при озвучании ленты «Привидение, которое не возвращается». А указанных примеров, я думаю, достаточно, чтобы видеть, как материал немой картины ограничивает творческие возможности в построении звуко-образа, а способы его обработки подменяют творческий акт техническим процессом.

Работа над картиной «Привидение, которое не возвращается» закончена, и рецензенты пишут:

> «До сих пор попытки озвучивания советских немых фильм были весьма неудачны. Но опасения не подтвердились. Фильма А. Роома только выиграла от внесения в нее звукового элемента».

(«За индустриализацию», от 6/IV—33 г.).

Однако мы вынуждены признать, что несмотря на тщательность работы звуковой вариант «Привидения» не лишен крупных недостатков.

Все приведенные выше примеры работы над картиной, с каким бы техническим совершенством они ни выполнялись, каких бы частичных эффектов ни достигали, только подтверждают, что всей системой приемов обработки звуко-образа целостность картины нарушается. В результате в звуковом варианте даже хорошего качества и несмотря на его кажущийся успех у зрителя мы получаем суррогат искусства... Порочность метода в том и заключается, что, «совмещая несовместимое», искусственно подгоняя звук к пластическому образу, мы при самых благих намерениях разрушаем первородную прелесть и обаяние немого оригинала. Возьмем для пояснения пример из области архитектуры. В любом сооружении, где стройность частей, их ритм, декоративная отделка и освещение являют образец законченного произведения искусства, ничего нельзя убрать или прибавить, не разрушив первоначальной композиции всего ансамбля. Что получилось бы, если у Парфенона отнять скульптуры Фидия или прибавить что-нибудь?

Очевидно, что и в первом и во втором случае мы разрушили бы цельность архитектурной композиции. И если мы не смогли бы не заметить отсутствия скульптур Фидия, то в еще большей степени были бы огорчены некстати сделанным добавлением к целостной законченной композиции храма новых архитектурных композиций, хотя бы и удачно выполненных. Так и в озвучании, где звук по отношению к немой картине может оказаться придатком, разрушающим в основе стройный организм немого варианта фильмы.

Все изложенное здесь и дает нам основание сказать, что озвучание немых фильм — дело производственно-нецелесообразное, а в плане настоящего искусства — неблагодарное.

В. Нильсен, Э. Тиссэ

О творчестве кинооператора

К итогам московской и ленинградской конференций операторов.

В апреле 1933 года по инициативе группы московских кинооператоров и областного комитета союза Рабис в Москве была созвана первая операторская конференция. Эта конференция, проходившая в исключительно деловой обстановке, не была отмечена ни участием кинорежиссеров, получивших приглашение совместно обсудить ряд проблем творческого порядка, ни вниманием руководства АРРК, из поля зрения которого систематически выпадают вопросы операторского творчества. А между тем на этой конференции впервые в истории советской кинематографии наряду с важнейшими докладами о технической базе и освоении отечественной пленки был поставлен кардинальный вопрос высокого принципиального значения — вопрос о роли кинооператора в творческом процессе создания художественного произведения. Впервые за пятнадцать лет существования советской кинематографии ведущая группа советских операторов с необычайной активностью и в полном единении выступила с декларацией ряда принципиальных установок, нашедших свое выражение в докладе А. В. Головни и выступлениях делегатов конференции.

Исключительное принципиальное и производственное значение поднятого вопроса характеризуется также и той дискуссией, которая была проведена в начале июня на производственном совещании ленинградских операторов, резолюции которого полностью подтвердили основные установки московской конференции.

Такое единство в установках отнюдь не должно рассматриваться как явление случайного порядка. Творческий рост операторских кадров достиг такого уровня, при котором существующее положение оператора на производстве уже не может удовлетворить предъявляемым к нему художественно-идеологическим требованиям, далеко выходящим за рамки узко понимаемых профессионально-технических функций «человека-камеры». Производственное положение советского кинооператора в новых условиях требует коренного пересмотра, и в этом смысле следует раз навсегда отрешиться от некритически воспринятых установок буржуазного кино, сводящего творческие тенденции кинооператора к техническому процессу фотографирования фильм.

Вопрос о роли кинооператора в творческом процессе создания фильмы, неоднократно служивший предметом ожесточенных дискуссий, имеет достаточно большую историю не только у нас, но и в буржуазной кинематографии. Для того чтобы с полной отчетливостью выявить сущность разногласий между пониманием роли оператора советской и буржуазной кинематографии, мы постараемся определить те организационные формы в развитии буржуазного кино, которые создали законченный тип кинооператора-техника, стоящего вне рамок творческой работы кинематографиста.

1

Что мы понимаем под термином «операторское искусство»? При всей молодости художественной кинематографии как специфического вида искусства такой вопрос на первый взгляд может вызвать вполне понятное недоумение. Профессиональные функции отдельных участников производства кинофильм, казалось бы, настолько общеизвестны, что вряд ли нуждаются в особом определении. В широком смысле работу кинооператора обычно принято понимать как технический процесс экранизации заданной инсценировки средствами фотографии и кинотехники. Такое понимание, свойственное производственно-творческой структуре буржуазного кино, возникает тогда, когда творческий момент реализации задания фильмы усматривается только в системе режиссерского построения картины, вне связи с функциями оператора, осуществляющего изобразительную трактовку данного произведения. В таком случае на долю оператора действительно выпадает

лишь задача фотографической фиксации заданной инсценировки, служащей объектом съемки.

При такой установке оператор как творческий работник стоит вне рамок искусства, так как возможности операторской техники рассматриваются только в качестве технического средства. Но как только мы попытаемся осмыслить технические средства кинематографа в разрезе выполняемых ими изобразительных функций, мы при таком понимании неизбежно придем к явному противоречию, характеризующему органическую порочность творческой структуры буржуазного кино.

Оператор буржуазной кинематографии — в производственном процессе, как правило, работник не самостоятельный и творчески с режиссером не связанный. Вся сумма художественных элементов и творческая концепция создания фильмы приписываются исключительно режиссеру, оператор же остается бесгласным выполнителем режиссерской воли, проникающей даже в область техники киносъемки. Вместе с усложнением съемочной техники оператор, конечно, также выдвигается на передовое место в ряду создателей фильмы, но его работа обычно критикуется лишь в отвлеченном плане технически удачной или неудачной фотографии. Даже встречая изредка в буржуазных фильмах равноценное по мастерству сочетание двух сил — режиссера и оператора, — мы все же никогда не видим их творчески связанными единой установкой в создании художественного произведения. Оператор буржуазной кинематографии в большинстве случаев имеет лишь поверхностное представление об установке и монтажном разрешении снимаемой им фильмы и, не вникая в режиссерское построение картины, лишенной общей перспективы, он ограничивается формальной разработкой отдельных кадров, вне связи с общей схемой и заданием сценария. Механически фиксируя проходящие перед объективом сцены, он руководствуется в своей работе некими незыблемыми законами композиции и освещения, заимствованными в лучшем случае из живописи, а в худшем — из так называемой художественной салонной фотографии. Естественно, что и оценка оператора идет в первую очередь по линии его мастерства в портретной съемке и живописных построениях, а не в плане выразительности сценарного задания в кадре. Даже в передовой стране буржуазной кинематографии — Америке, оператор независимо от всех его достоинств остается техническим исполнителем, приглашаемым только на время съемки, полновластная же творческая гегемония сохраняется за режиссером.

В чем причина такой изолированности оператора от творческих процессов создания фильмы? В чем причина низведения его до уровня творчески пассивного техника камеры?

Причина заключается прежде всего в том, что творческий организм кинематографа в процессе его развития строился на основе механического заимствования структурных элементов ранее зародившихся видов искусств, и главным образом — театра. Методология буржуазного кинопроизводства не смогла определить роли и места оператора в творческом процессе кино и, отвергнув принцип органически спаянного творческого коллектива, принуждена была рассматривать оператора лишь как «неизбежное зло», стоящее между режиссером и фильмой на экране.

Остановимся вкратце на характере развития кинематографии буржуазных стран.

2

Кинематограф, рожденный на закате капиталистической эры, в своем зачатке не был изобретен как средство дешевого развлечения мелкого буржуа и обывателя. Профессор Маррей, построивший в 1882 году свое знаменитое «фотографическое ружье», меньше всего был заинтересован в развлечении кого бы то ни было и пользовался своим «ружьем» исключительно в работах по исследованию полета птиц, сделав благодаря этим наблюдениям ценный вклад в зарождающуюся науку авиации. Эдисон, спроектировавший «кинетоскоп», первоначально также не предназначал его для целей массового развлечения. Лишь последующий путь развития кино выхватил это гениальное изобретение из лаборатории ученого-исследователя и, поставив кинематограф на рельсы коммерческой эксплоатации, бросил его в руки содержателя ярмарочного балагана. Кинематограф, воспринятый как новый образчик любопытного фокусничества, в младенческие годы своего существования представлял собой довольно примитивное зрелище. Кинолента длиною в пять-десять метров изображала какое-либо

динамическое явление, и один факт показа на экране движущегося объекта вызывал бурный восторг зрителя. Очевидно, съемки такого рода производились в большинстве случаев малоквалифицированными фотографами, стоящими далеко от искусства и пришедшими к «живой фотографии» как к новому источнику доходов.

Совершенствование технических средств кинематографа и приток капиталовложений превратили кино в массовое зрелище. В поисках новых объектов для демонстрации кино обращается к бульварной детективной литературе. Появляются первые детективные фильмы, и в соответствии с выполняемыми социальными функциями кинематограф как средство развлечения «черни» получает оценку со стороны представителей буржуазной эстетики. Конрад Ланге в своей книге «Кино в настоящем и будущем» говорит:

> «Движущаяся фотография менее художественна, чем обыкновенная. Поэтому ее следует сравнивать не с живописью и скульптурой, как настоящими искусствами, а с различными видами ярмарочных аттракционов».

И далее:

> «Если можно вообще назвать что-либо грубым бесчинством, так это прежде всего, конечно, публичное представление действий, запрещенных уголовным кодексом».

Итак, фильма на данной ступени развития еще не может претендовать на звание произведения искусства, то есть, художественного явления.

Кто же создавал фильмы этого периода? О режиссуре в современном понимании этого слова в то время еще не могло быть речи. Категории журналистов, работавшие в области бульварного детектива, легко переключались на производство кинокартин, используя в качестве специалистов немногочисленные кадры кинооператоров.

Что же представлял собой этот специалист-оператор? Его профессия по своему общественному положению почиталась несколько выше шоферской, но значительно ниже той, которой занимался фотограф-портретист, так как портретная фотография все же рассматривалась как художественное явление, а приключенческая фильма — лишь как «терпимое нарушение уголовного законодательства» — терпимое в той мере, в какой оно отвлекало зрителя, в основной массе пролетария и трудящегося, от интересов повседневной действительности.

Дальнейшее развитие кинематографа может быть в кратких чертах характеризовано по двум направлениям. С одной стороны, мы видим подчинение кино театральной культуре, благодаря чему происходит внедрение элементов организационно-творческой структуры театра в систему кинопроизводства. В этот период утверждается полная гегемония кинорежиссера, препятствующая какому-либо творческому росту оператора.

Второй период, приводящий нас к современной буржуазной кинематографии, в своем зачатке знаменуется расцветом литературно-бытовых инсценировок. Отходя от традиций экранизированного театра, кинематограф заимствует у литературы конструкцию построения вещей в целом, пытаясь на этой основе выработать и совершенствовать собственные, специфичные для кино средства художественного воздействия.

Какие изменения вносит весь этот путь развития кинематографии в положение и творческо-производственные функции кинооператора как одного из создателей фильмы?

На долю оператора заключительного периода выпадает неблагодарная задача живописной киноиллюстрации литературной темы сценария. Полновластная гегемония режиссера, пришедшего в кинематографию последних лет из смежных областей искусства, окончательно вытеснила оператора из области творческой работы, оставляя ему лишь один путь совершенствования — по линии формальных приемов портретной, ландшафтной и трюковой съемки.

В то время как режиссер имеет возможность детально проработать материал картины в подготовительный период, оператору предоставляется решать сложнейшие композиционные задачи построения кадра не на основе содержания сценария, с которым он обычно знаком лишь поверхностно, а по словесным указаниям режиссера, непосредственно в момент съемки. Вот почему в буржуазной кинематографии мы очень часто встречаемся с использованием операторами технических и формальных приемов съемки, без учета режиссерского задания кадра.

При такой системе работы оператор, лишь поверхностно знакомый со сценарием снимаемой им фильмы, принимает за исходную точку в построении кадра не смысловую функцию данного монтажного куска, а только изобразительные элементы материала, стараясь композиционно «оформить» их в нечто целое и законченное. Изыскивая новые оригинальные методы оформления материала как такового, оператор совершает экскурс в музей классической живописи, демонстрируя «рембрандтовский» свет или щеголяя импрессионистической игрой светотени. Естественно, что эффекты такого рода, органически не связанные с содержанием кадра, то есть его смысловой монтажной функцией, в большинстве случаев воздействуют лишь в плане самодовлеющей живописности, но не служат средством выражения идейного задания кадра как элемента цельной художественной композиции.

В своей книге «Философия кино», тема которой составила в свое время предмет академической диссертации, немецкий ученый, эстетик Рудольф Гармс так определяет задачи кинооператора:

> «Задачей оператора является написать картину с помощью линзы аппарата, подчеркивая глубину, выделяя формы, углубляя и смягчая остроту положений, схватывая промежуточные оттенки между ярчайшим светом и полнейшей темнотой и при всем том создавая ясную, отчетливую во всех деталях картину, которая может быть мягкой и расплывчатой, но не должна быть неясной: может быть острой и подчеркнутой, но не должна быть чрезмерно резкой и уродливой».

Это определение Гармса полностью выражает тот принцип «кинооформления», который лежит в основе работы зарубежного оператора.

В результате такой установки оператор при разрешении композиционных задач кадра руководствуется не его смысловым заданием, а совокупностью внешних свойств материала. Иначе говоря, оператор не достигает выразительности кадра в нужном ему направлении, а довольствуется изображением снимаемой сцены в том виде, в каком это диктуется формальными элементами объекта съемки.

Таким образом современный буржуазный кинооператор, нередко подымающийся до уровня подлинной культуры художника светотени, при всех своих достижениях все же стоит вне рамок специфики кинематографической выразительности. Создание «гениальных» кадров — станковых картин в фильме, разобщенность которых в дальнейшем уже не может быть преодолена ни общностью действия, ни единством образов,— таков результат «самостоятельного» творчества буржуазного оператора, творчества, органически свойственного скорее художественной фотографии, нежели кино.

3

В чем же принципиальное отличие кинематографического построения от всех видов фотографии, в том числе и «движущейся»?

В книге «Кино в настоящем и будущем» Конрад Ланге говорит, что:

> «Движущаяся фотография может быть признана искусством лишь в той мере, в какой им является фотография. Но эта последняя, как всякому известно, не является настоящим искусством».

Таким образом Ланге отрицает кинематограф как искусство, и это отрицание превращает в краеугольный камень кинематографической теории. Мы не будем останавливаться на разборе этой теории в целом, а постараемся лишь уяснить ту установку, которая привела Ланге к такому ошибочному утверждению, ибо эта же установка приводит к оценке роли кинооператора как технического исполнителя, фотографически фиксирующего объекты съемки.

В основе утверждения Ланге лежит прежде всего метафизический подход к вопросам кинематографической выразительности.

Ланге принимает за исходную точку своего построения фотографию, то есть статический момент. Отсюда движение, кинематографическая динамика, является для него не более как частным случаем статической фотографии. Фотография составляет основу, механическое же перемещение или «движущаяся фотография» есть производный частный случай. Таким образом, не отвергая по существу движения, динамики как отличительной черты кинемато-

Вверху — построение кадра, характерное для „опереточной" фильмы буржуазного кино. Внизу—стандартное композиционное построение массовой сцены, типичное для средней американской фильмы.

Вверху—кадр из американской фильмы „Смерть адмирала Нельсона". Внизу — фотография гравюры А. Дэвиса, послужившей для американского оператора объектом примитивного подражания

графа, Ланге отвергает лишь качественное отличие кино от «движущейся фотографии». Между тем именно это качественное отличие, являющееся результатом определенных внутренних процессов, составляет ту специфику, которая превращает кино в искусство совершенно особого вида.

Посмотрим теперь, к каким результатам приведет нас обратная установка, то есть примем за исходную точку не техническое средство — фотографию, а качественное отличие кинематографического построения в целом. Иначе говоря, приняв за основу качественное отличие кино как искусства, мы определяем фотографию как одно из технических средств кино и в то же время допускаем возможность использования методики построения фотографического изображения как частного случая художественного воздействия в кинематографе.

Оценивая «движущуюся фотографию» только со стороны технических показателей, мы, естественно, не сможем обнаружить каких-либо отличительных признаков кинокадра, то есть монтажного куска, ибо техника воспроизведения в том и другом случае остается в принципе неизменной. Положение, однако, в корне меняется, если мы подойдем к оценке «движущейся фотографии» с точки зрения ее идейной нагрузки. Тогда мы получим два определения, выражающих принципиальное отличие кинокадра от «движущейся фотографии» или простого фотоснимка.

Художественная фотография, в том числе и «движущаяся», представляет собой композиционное сочетание выразительных элементов, организованных таким образом, что совокупность их законченно выражает общую идею данного произведения.

Кинокадр же строится на такой организации выразительных элементов, при которой монтажный кусок в целом выполняет лишь отдельную, режиссерски-заданную ему смысловую функцию. Выявление же идеи кадра в ее общем виде достигается лишь через монтажное обобщение ряда сценарно-проектированных кадров.

Отнюдь не считая монтаж самодовлеющим фактором в кино, мы все же должны признать, что если содержание кадра предопределяет монтажную схему фильмы, то и монтажная схема фильмы в свою очередь обусловливает методику построения кадра в каждом отдельном случае.

Таким образом в операторском искусстве в отличие от художественной фотографии, мы встречаемся с новым особенным качеством, которое может быть условно названо монтажным подходом к задачам построения кадра.

В чем же конкретно заключается это новое качество, составляющее одну из творческих основ операторского искусства?

Монтажная схема сценария предопределяет как содержание, так и методику построения кадра. Но в то же время смысловой эффект монтажа целиком и полностью зависит от того, как и какими средствами реализовано задание отдельного кадра во всех его формальных деталях, ибо кинематографический кадр есть то отдельное, тот элемент монтажа, через который познается общая идея кинопроизведения и вне которого не может быть художественного произведения в целом. Заложенная в сценарии монтажная схема обусловливает смысловое задание каждого кадра, стало быть она определяет и ритм монтажного куска, его временные качества, точку зрения камеры, ракурс, перспективу, освещение и все другие композиционные факторы пространственной и временной организации кадра. Предстоящий монтаж заставляет в процессе съемки абстрагировать и строить материал таким образом, чтобы каждая деталь, каждый световой акцент выполняли определенную смысловую функцию при дальнейшем монтажном взаимодействии обобщенных кадров. Оператор должен прежде всего «предвидеть» идейную нагрузку кадра. Переключение этой идейной нагрузки в воздействующие композиционные факторы кадра. Способность творчески осмыслить материал кадра через призму сценарного задания. Умение схватывать сущность монтажного куска на основе взаимодействия системы кадров, принимая за исходную точку построения не только внешние изобразительные свойства объекта, но и, в первую очередь, смысловую действенность эпизода или сцены в целом. Во всем этом видим мы то новое, особенное качество, которое отличает оператора-художника как творческого работника кино от пассивного техника-фотографа.

Монтажный подход к задачам съемки является одним из важных условий правильного разрешения проблемы формы и содержания при съемке фильмы. Монтажный подход в операторском искусстве коренным образом ломает тот поверхностный прин-

цип «оформления» кадра, на котором строится работа буржуазного оператора. В своем развитии монтажный подход может стать принципиальной основой методики построения кадра, так как кинематограф знает не только монтаж в его прямом смысле как средство обобщения изолированных кадров, но и реализацию обобщений такого рода в пределах одного кадра. Такой метод обобщения, который может быть назван «внутрикадровым монтажем», разрешается главным образом за счет творческих данных кинооператора, и возможности этого метода заслуживают исключительного внимания.

4

Предшествующие соображения позволяют нам сделать некоторые общие выводы, характеризующие роль и место кинооператора в производственной системе советской кинематографии.

Советский оператор из технического исполнителя поднялся до уровня творческого работника, с полным правом претендующего на авторское участие в создании кинофильмы. В этих условиях существующее производственное положение оператора ни в коей мере не может быть признано удовлетворительным.

Теоретически именуемый «творческим работником», оператор фактически все еще ставится в условия работы техника-фотографа, административно перебрасываемого с картины на картину, от одного режиссера к другому, вне всякого учета его творческой установки и устремлений, независимо от того, что изобразительная трактовка фильмы (а это одно из основных средств идеологическо-художественного воздействия на зрителя) в основном осуществляется именно за счет творческой направленности оператора.

Операторская работа должна содержать все элементы классово направленного метода художественного воздействия, и в этом смысле в плане съемочных задач возникает вопрос о взаимоотношениях между режиссером и оператором. Правильное понимание функций оператора, сознательное участие его в процессе работы над картиной и единая творческая установка, проходящая красной нитью через все процессы работы над фильмой заставляют нас считать оператора не техническим исполнителем, а прежде всего сорежиссером.

> «Мысль режиссера в его работе над выразительностью экранного образа, — говорит В. Пудовкин, — получает конкретное осуществление только тогда, когда технические знания и творческая изобретательность оператора идут в постоянном контакте, — иначе говоря, тогда, когда оператор является органической частью производственного коллектива и принимает участие в создании киноленты с начала до конца.»

Становясь на эту точку зрения, мы вправе предъявлять к советскому оператору такие же требования, какие мы предъявляем к кинорежиссеру в его области, но для этого мы должны приобщить оператора к творческому периоду подготовительной работы над фильмой, к участию в творческом процессе создания фильмы от начала до конца.

Творческий коллектив, спаянный органическим единством творческих установок режиссера и оператора, должен стать основным производственным звеном в системе советской кинематографии. Оператор должен принимать активное участие в разработке постановочного сценария и монтажных листов фильмы.

Административная переброска оператора от одного режиссера к другому без учета его творческих особенностей должна быть решительно осуждена в нашей производственной практике, ибо она приводит к деградации творческого коллектива и, в первую очередь, к обезличиванию оператора как творческого работника.

Советская кинообщественность должна поднять вопрос и о соответствующем юридическом оформлении права оператора-художника на авторскую изобразительную трактовку снимаемой им фильмы.

С. Эйзенштейн

гранит кинонауки[1]

(Проект программы прохождения теории курса кинорежиссуры)

раздел первый

теория предмета режиссуры

А. практикум выразительного проявления

(проходится в течение первой половины III семестра)

I. мизансцен-резоне

Практическое переложение строчки простейшего сценарного выразительного задания или ситуации в цепь драматических событий и действий. Методом коллективного дискуссионного отбора и изобретения (о методе см. введение к II семестру и приложение в конце).

1. Анализ ситуации: краткая социальная характеристика действующих лиц и примитивная сюжетно-эмоциональная трактовка. Установление отправных выразительных узлов.

2. Организация события в пространстве:

а) ознакомление с техникой трехмерного графика записи; б) планировка статической обстановки и света; в) выразительное движение одной фигуры внутри неподвижной обстановки.

3. Организация события в пространстве и времени:

а) ознакомление с техникой четырехмерного графика; б) планировка динамической среды, динамический источник света; в) координация выразительной деятельности и взаимных перемещений ряда фигур.

4. Организация события во времени: виды на переход мизансцена в примитивный монтажный лист.

II. практическое выполнение в порядке заданий на дом аналогичных мизансценных разрешений группами студентов по пять человек

Коллективно-дискуссионная группа (не бригада!) как переходная стадия от полной аудитории к индивидуальному решению заданий.

III. индивидуальные задания

IV. положения общего порядка, раскрываемые по ходу практикума

(на данном этапе — в общих чертах).

1. Закон соподчинения частей и частностей единству замысла целостного разрешения.

2. Прием перевода словесно-образного обозначения в образ действия.

3. Несостоятельность формальной логики и «здравого смысла» (Ф. Энгельс) в деле разрешения заданий[2]. Наглядные примеры. Анализ типовых ошибок. Диалектичность правильного разрешения.

4. Одинаковая правильность в единых условиях прямо противоположных разрешений.

5. Прием так называемого отказа в мизансцене и в движении. Его простейшее пространственное понимание. «Отказ» как процесс отрицания отрицания.

6. Перевод основного законченного мелодраматического разрешения путем перетрактовки в план буфонно-комический и патетический. Приемы этого перевода, обосновываемые кратким экскурсом в природу комического и патетического. (Подробное разрешение этих вопросов является предметом VII семестра).

7. Организация выразительного проявления на человека.

Жест, мимика, интонация, рассматриваемые как мизансцен, собранный на человеке. Мизансцен как мимическое проявление, взрывающееся в трехмерное пространственное проявление.

Подступ к выразительному движению актера.

Практическое подведение к вопросу.

«Каковы же законы выразительного проявления человека?»

---

[1] Продолжение. См. № 5—6 „Советского кино".

[2] „...Здравый человеческий смысл, весьма почтенный спутник в домашнем обиходе, между четырьмя стенами, переживает самые удивительные приключения, лишь только он отважится пуститься в далекий путь исследования"... („Развитие социализма от утопии к науке", стр. 40.)

Метафизическое мышление канонами формальной логики совершенно так же безнадежно и в вопросах композиции.

Б. теория выразительного проявления

1. История вопроса о законах выразительного человека.

Критический разбор учений о выразительном движении человека по линии приближения к теории конфликта.

1. Платон. 2. Аристотель. 3. Квинтилиан. 4. Цицерон. 5. Теологические «объяснения» и «божественный произвол». 6. Спиноза. 7. Лессинг. 8. Дюшен 1862 года. 9. Дарвин 1872 года. 10. Бехтерев. 11. Жан д'Удин и Гавеллок Эллис. 12. Мейерхольд. 13. Людвиг Клагес. Предшественники: Пидерит и Карус. Последователи: Принцхорн и Рудольф Боде, Конштамм и Крукенберг. 14. Кенон. 15. Фрейд. 16. Лэшли.

Примечание. Ряд учений, не имевших прямого значения по линии постоянного приближения к единой конфликтной теории выразительности человека, затрагивается лишь мимоходом: Спенсер, Рибо, Джемс, Келлер, «Симпозиум 34 психологов Виттенбергского съезда» (Springfield, Onio, 1927) и др.

То же в отношении явно ошибочных теорий, например, Дельсарта, его популяризаторов (кн. Сергей Волконский) и эпигонов, рассматриваемых лишь в порядке оттеняющего противопоставления.

Основные теоретические ошибки и ограничения ряда разбираемых учений глубоко социально обусловлены, поскольку корни этих теорий имеют происхождение буржуазное и несут на себе соответствующие отпечатки.

Помимо общеидеалистических посылок, в самой специфике предмета ошибки эти в основном сводятся к следующему:

1. Статическое рассмотрение выразительных проявлений, как результативных явлений, а не как динамических процессов в постоянном становлении (Дарвин, Клагес).

2. Ошибочный упор на элементы подавления и торможения как основной характеристики в выразительном явлении, что есть отчетливое продление традиции «войны всех против всех» и на область процессов структурно-психологических. Это неизбежный продукт общества, строящегося на эксплоатации и подавлении одной его части другою (Бехтерев, Фрейд).

3. Рассмотрение фактов, определяющих выразительное проявление, и отдельных проявлений в разобщенности и механическом соприсутствии, вне диалектического рассмотрения их в единстве (Кенон).

4. Разобщение проблем выразительности восприятия и воздейственности (у теоретиков, трактующих об этих проблемах).

5. Рассмотрение комплекса выразительных проявлений в отрыве от других видов движения (утилитарных, трудовых, спортивных и т. д.). Изъятие их в некую касту принципиально и органически обособленных движений (Конштамм, Принцхорн и др.).

6. Рассмотрение выразительного проявления как суммы механически склеиваемых самостоятельных выразительных деталей. Иероглифика этих деталей, понимаемых как неизменные символы (Дельсарт и эпигоны).

теория конфликта

I. предпосылки

Амбивалентность понятия о выразительности в основе теории:

Выразительность одновременно рассматривает явление:

1. «Из себя» как обнаружение себя во вне.

2. Как средство социального воздействия и общения через «разящую» роль выразительности («разить-поражать, ударять»).

Амбивалентность чтения одинаково обоснована и на других языках (Ausdruck, Expression).

Единство субъекта и объекта в подобном определении и понимании выразительности, в равной мере покрывающих как воздействие, так и восприятие.

Неразрывность обоих явлений, рассматриваемых как две стороны одного и того же явления — в качестве принципиальной предпосылки методологического рассмотрения.

В основе воздействия лежит подражательно репродуктивная деятельность воспринимающего.

Подражаемо с эмоционально значимым показателем лишь то, что протекает согласно общной органике естественного процесса и одинаковой социальной его освоенности.

«Непонятность» эмоциальной мимики и жестикуляции, освоенных иными социальными укладами и формами, жестикуляция несовпадающего эффекта у мексиканца и европейца, японца и американца.

«Невыразительность» движений, протекающих по неорганической схеме, свойствен-

ной определенному процессу: балетная пластика старой условной школы в отличие от натурального эмоционального захватывающего жеста драмы.

Отсюда явствует, что тема воздействия неразрывно слита в единстве с темой проявления и восприятия и в особом выделении не нуждается.

Это одинаково важно как для теоретического раскрытия выразительного проявления роли фактора социального взаимообщения, так и в деле искусственного реконструирования объектов подражания (то есть произведения искусства).

Воздействующему построению, дабы реализовать эффект воздействия, надлежит лишь отвечать своей структурой форме органического протекания данного процесса (см. особо наглядные подтверждения этому в разделе о пафосе. VII семестр).

Ключ к этому указан еще Энгельсом:

«... Мы в состоянии воспроизвести определенное движение, создав условия, при которых оно происходит в природе» («Диалектика природы». Причинность, стр. 14, Партиздат, 1932 г.).

Теория конфликта и старается с возможной степенью приближения постигнуть и изложить условия, в которых и при которых протекает выразительное проявление в природе, дабы на основе знания их и подлежащих им законах быть в состоянии конструировать и реконструировать необходимые выразительные проявления в образах искусства.

II. выразительное движение как отражение

Наше сознание есть не более как отражение объективного диалектического хода социальной действительности.

Выразительное движение всецело отвечает тому же, начиная с самого словесного своего обозначения «мимика».

Мимика — греческое обозначение, обнимающее выразительные проявления вообще (вне зависимости от специфического его приложения еще и к сцене).

Между тем исходно-обозначающее значение мимики дословно значит подражание, воспроизведение (от греческого «mimeomai»—подражать, воспроизводить).

В первичных выразительных проявлениях, например ребенка, это прослеживается непосредственно наглядно. Но и на дальнейших стадиях, подобно тому как любое положение сознания может быть сведено к отправным социальным и общеприродным предпосылкам, также и любое мимическое проявление может быть «отмотано» до его позитивного или негативного репродуцирования первичного внешнего фактора — раздражителя.

Буквально оно имеет место на стадиях протоплазматических (см. ниже). На более высоких стадиях оно нуждается в учете окрепших и определившихся анатомо-физиологических черт, искажающих непосредственное воспроизведение. Примеры.

Тем не менее как отправной факт его можно проследить повсюду. И на всех этапах проявляющего себя выразительного движения мы имеем дело с отображением.

Процесс отражения присущ всем стадиям от низших видов движения, как перемещения конечностей и частей мускулатуры, до высших форм движения внутримозгового аппарата — до сознания.

Отражение это по пути своего развития от низших его форм к высшим неизбежно проходит цикл, предначертанный развитию любого явления и процесса, а именно:

а) морфологическое единство-тождество;

б) раздвоение, проходящее фазы отождествления, подражания и противопоставления, переходящее в противоречие;

в) воссоединение в единство противоположностей на высшей стадии и в новом качестве.

В этих последовательных фазах и должна рассматриваться история развития отражения.

III. история отражения

Прослеженное по линии взаимоотношения с объективной действительностью отражение предстанет такими этапами:

1. От морфологического единства с природой.

2. Через пассивное подчинение природе и непосредственное отражение ее (ассимилирование и ассимиляция. Мимикрия).

3. Через опосредствованное отражение с превалирующим обратным действием на природу и борьбу с силами природы.

4. К взаимодействию человека и природы в труде, как основе очеловеченности и социальных форм человеческого общества, обнимающих в равной мере все виды трудовой деятельности (включая и умственную трудовую деятельность сознания вне взаи-

мосвязи с природой и социальной действительностью обреченного на гибель и вымирание).

Поэтапно отражаясь на движении, его вырабатывая и определяя, эти последовательные этапы по линии развития самого движения постепенно вырабатывают тот же процесс внутренней противоречивости от механических, физико-химических свойств и условий восстановления равновесий и первичных «Status quo» напряжений до высших форм проявления противоречивости внутри сложнейших проявлений высшей нервной деятельности человека.

Прослеживание мы начинаем с простейших форм, с микрококка, с клетки, и от них прослеживаем процесс развивающегося противоречия внутри самого движения, через все его качественные видоизменения и качественные скачки с переходом от одной фазы развития к последующей.

«... Гегелевская история с качественным прыжком в количественном ряде здесь тоже очень походит. В конце концов, доходя до самых примитивных инфузорий, приходят к первобытному типу — простой самостоятельно живущей клетке.

Эта клетка опять-таки ничем осязательно резко не отличается от низших растений (грибков, состоящих из одной клетки) и от зародышей более высших ступеней развития вплоть до человеческого яйца и семенных телец»... (Письмо Энгельса Марксу от 14 июля 1858 г.)

«... Все состоит из клеток. Клетка есть гегелевское в себе событие. Она в своем развитии как раз именно и проходит гегелевский процесс, пока, наконец, из нее не развивается «идея», то есть законченный организм»... (Там же.)

IV. диалектика выразительного проявления

раздел первый

учение о мотиве

Мотив как побудитель к проявлению.

Термин, покрывающий это понятие от простейшего механического побудителя до наивысших видов мотива как психологического «побуждения». Выразительное проявление на всех стадиях как «борьба мотивов». От простого причинного взаимодействия мотива и действия к конфликту нескольких мотивов, вплоть до конфликтного реагирования на единый мотив.

Исходная ситуация: мотив проявления и реализатор проявления (выполнитель).

Внешний мотив и внутренний мотив.

Ситуация внешнего мотива. Побудитель вне реагирующей системы. Реагирующая система ответно работает как единый целостный и непосредственный исполнитель.

Ситуация внутреннего мотива. Реагирующая система воспроизводит ситуацию первую, диференцируясь внутри себя на аппарат мотива-побудителя и аппарат реализатора мотива.

Исторически процесс, как и всегда, идет от морфологического тождества мотива и объекта движения к диференциации их и последующему единству уже во взаимодействиях (объект движения начинает влиять и видоизменять мотив сперва в порядке отбора, затем в порядке переработки, преодоления).

Развитие взаимоотношений мотивов внешнего и внутреннего проходит следующие этапы:

1. Морфологическое единство — совпадение. Субъект движения является просто составной частью протекающего природного процесса. Индивидуализированно не выделенным и пассивно неотделимым. Видоизменение лишь как частная «складка» общей пертурбации природного явления в целом.

Сюда можно отнести видоизменения так называемой неорганической природы (физические, химические, геологические).

2. Диференциация на внешний мотив и индивидуализированную выделенную систему, которая ответно реагирует как единое непротиворечивое целое.

Примечание. Противоречие здесь остается в области чистой механики в том объеме, как всякий процесс противоречия «в себе». Противоречие здесь еще не определяет специфики выразительной формы, а лишь механическую форму (подробнее см. следующий раздел о движении низших животных).

А. первичная стадия область тропизмов

а) Растение

Выразительность растений. Рассмотрение точек зрения Крэтчмера по этому вопросу.

Выразительное проявление растений: гелиотропизм листьев и геотропизм корней.

Механизм этих двигательных проявлений. Специфическая часть этого процесса и элементы общевыразительного порядка, проходящие по всей эволюционной лестнице выразительных проявлений.

Основные положения выразительного процесса оказываются целиком представленными уже в растении.

Подтверждение этого положения, ясного из лабораторных опытов проф. Джагадиса Чандера Боза (1925. Калькутта) см. «The motor mechanism of plants» и «The nervous mechanism of plants» by Sir Iagadis Chunder Bose).

Изложение этих основоположных характеристик (предконфликтное единство, закон Дюшена и т. д.).

Но аппарат передачи в растении работает еще лишь как звенья непосредственно механической системы передачи раздражения. Характерная система передачи раздражения к перемещающемуся элементу. Сохранение подобного рода явления в сфере чисто физиологической и у выразительно выполняемого проявления на высших стадиях.

б) Низшие животные

Тропизмы низших животных и специфика их реагирования в отличие от растений (см. Hempellmann «Tierpsychologie»).

Б. вторая стадия рефлексов

Единство уже не морфологического порядка, а единство раз устанавливающейся единой схемы реагирования. Рефлекторная дуга в отличие от реагирующего аппарата растения. Продление традиции растения и новые качественные приобретения данного этапа.

Предопределенность локализации ответной реакции (лапка лягушки). Возможность перевода и переключения по другим областям лишь в условиях опять-таки только при помощи непосредственно-внешнего вмешательства (искусственным торможением или противодействием).

В. третья стадия: произвольное движение

Следующим этапом и переходом к собственно выразительному проявлению будет «произвольное» распределение по сферам реагирования внешнего импульса—мотива. Относительность этого «произвола» столь же глубоко обоснована внешними мотивами, но идет уже по такой усложненной системе ответного реагирования, что расценивается «волевым произволом». На данной стадии развития реагирование уже переходит в полноту целиком развившегося процесса, а потому уже протекает в отчетливой противоречивости внутри себя. Это является новой качественной спецификой нового этапа, определяющей его выразительность. Таким образом мы переходим к следующему разделу, рассматривающему уже вторую половину вопроса, а именно уже не взаимотношение внешнего мотива и реагирующей системы, но внутренний процесс реагирования этой системы на данный внешний мотив, и прослеживаем становление этого процесса до стадии реагирования в противоречиях во всей полноте.

Мы снова начинаем обзор исторически — от внутринедифференцированного простейшего «комка белка» (Ф. Энгельс) и восходим к полноте сознательного реагирования через внутреннюю борьбу мотивов со стороны социально-сознательного человеческого организма, ставшего социально общественной единицей.

раздел второй

диалектика внутридвигательного противоречия

1. Стадия единства вне противоречий. «... Вибрионы, микрококки и т. д., о которых идет здесь речь, уже довольно дифференцированные существа, это комочки белка, выделившие из себя оболочку, но не обладающие еще ядром.

Но способный к развитию ряд белковых тел образует сперва ядро, становясь клеткой. Оболочка клетки является затем дальнейшим шагом вперед (Amoeba sphaerococcus). Таким образом рассматриваемые здесь организмы относятся к ряду, который, судя по всем известным нам данным, упирается в тупик и не может служить родоначальником для высших организмов...»

«... Подобно тому как мы вынуждены говорить о беспозвоночных животных, так и здесь неорганизованный, бесформенный, недифференцированный белковый комочек называется организмом. Диалектически это возможно, ибо подобно тому как в спинной струне заключается позвоночный столб, так и в первовозникшем белковом комочке заключается в зародыше, «в себе»

весь бесконечный ряд высших организмов»... (Ф. Энгельс. «Диалектика природы». Стр. 28—29. 1932 г.)

2. Клеточка и ее движение. Белковый комочек становится клеткой, выделив ядро. Выделением ядра начинается единство противоположностей в органической среде.

«... Диалектическое мышление есть только отражение господствующего во всей природе движения путем противоположностей, которые и обусловливают жизнь природы своими постоянными противоречиями и своим конечным переходом друг в друга (либо в высшие формы). Притяжение и отталкивание. В магнетизме начинается полярность; она здесь обнаруживается из одного и того же тела... Все химические процессы сводятся к явлениям химического притяжения и отталкивания. Наконец, в органической жизни надо рассматривать образование клеточного ядра тоже как явление поляризации живого белка»... (Ф. Энгельс. «Диалектика природы». Стр. 35. 1932 г.)

Двойное движение клеточного сока в противоположных направлениях в сфере ядра и по периферии.

3. Движение одноклеточных.

4. Движение амебы. Псевдоподии (ложноножки) и явления энтоплазмы и эктоплазмы (Румблера). На этих этапах противоречивость движений не идет далее восстановления исходных взаимоотношений внутри тельца, действующего как единое целое в его реагировании на внешнего побудителя. Вытягивание одной части вызывает сжатие другой. Истечение жидкости с одного конца заставляет ее, двигаясь в противоположную сторону, бежать по поверхности, собираясь у обратного конца и т. д.

5. Усики и простейшие черви. Специфика динамического упора о жидкую среду как фактор сопротивления основному движению и вместе с тем единственно обусловливающий тем самым факт возможности передвижения. Подвижной контрбаланс. Движение в трехмерной жидкой среде.

6. Чешуя и плавник. Другой вид упорного приспособления по линии того же мотива: чешуя и чешуя, перерастающая в плавник. Плавник и крыло. Летучие рыбы. Движение полета птиц (таблица Бэлля, Петтигрю и Э. Маррэя).

7. Переход на твердую почву. Плавники и конечность. Развитие конечностей. Подъем тела с брюха на конечности. Специализация конечностей.

8. Встречная линия по пути развития движения присосками. Конфликтный механизм аппарата присоска. Сохранение традиций этой конфликтной схемы на более высоких ступенях развития (работа икроножной мышцы и ступня и т. д.).

9. Передвижение с помощью рта (движение пьявки). Жабры. Челюсть и парные конечности.

10. Четвероногое. Контрбаланс.

11. Четверорукое. Притяжение рукой. Традиция присоска. Двуногое стояние. Выделение руки. Контрбаланс и функциональное противопоставление.

12. Выделение большого пальца, противопоставляющегося ладони, отмечающий наступление момента перерастания первичного мозгового аппарата в новый этап развития, определяющий противоположномотивное реагирование на раздражителя.

13. Человеческое психологическое двойственное реагирование, общное с предыдущей стадией, но на человеческой стадии уже переходящее в способность рассмотрения в противоречиях любого внешнего явления как финальный этап развития.

«Рассмотрение в противоречиях» — такой же фактор движения впереди мысли, как на низших ступенях движения явление динамического контрбаланса или отпоры чешуи и плавника.

Таким образом мы последовательно усматриваем по ходу развития разрастание внутридвигательного противоречия:

I. На первых порах как простое возвращение в равновесие напряжений.

II. Как реализатор, обусловливающий простую возможность осуществления движения, вне сопротивления невыполнимого. Статический отпор или динамический отпор в виде контрбаланса.

III. Как инициатор движения. (Притяжение путем рук. Полип. Обезьяна.)

IV. Как противодействие первичному двигательному намерению. Как противопоставляющее, тормозящее сопротивление первичному импульсу.

На этой стадии и картине тормозящей роли «высших» центров («сознание») или «высших» форм проявления активности («воля») в деле подавления, «цензуирования», направления и пр. по отношению к «низшим» (подсознание, инстинкт и т. д.); на отрицании всякой «органической» им-

пульсивности за сознательными сферами и обречении их лишь на роль сдерживания импульсов и инициативы, идущих «из недр души», останавливаются идеалистические школы в истолковании выразительного процесса в тех случаях, когда они доходят до конфликтной концепции вообще.

Характерные иллюстрации этому пониманию: Клагес, Принцхорн, Зигмундт Фрейд.

Такое понимание процесса выразительности неизбежно в условиях эксплоататорского общества и при общей идеологии, базирующейся на эксплоатации и подавлении как принципах социальной системы.

Только в обществе, строящемся и строящем на иных социальных принципах, уничтожающем всякую эксплоатацию и угнетение, может быть сделан последующий и окончательный шаг к правильному пониманию конфликта.

Наше понимание конфликта в основе выразительного процесса так же принципиально отлично от понимания немцев-идеалистов, как, скажем, отличен принцип социалистического соревнования от принципа капиталистической конкуренции.

В основу нашего понимания конфликта может быть взято положение Энгельса, которым он критикует толкование истории видов в учении Дарвина:

«... Все дарвиново учение о борьбе за существование есть попросту перенесение гоббсова учения о Bellum omnias contra omnes (война всех против всех) и буржуазного экономического учения о конкуренции, а также мальтусовской теории перенаселения из сферы общества в область органической природы»... (Ф. Энгельс. «Диалектика природы». Стр. 36. Партиздат. 1932 г.)

Правильное же понимание конфликта отвечает целиком той характеристике, которую Энгельс противопоставляет подобному толкованию в письме П. Лаврову от 12 ноября 1874 года.

«... До Дарвина именно те господа, которые теперь везде видят только б о р ь б у за существование (Фохт, Блюхнер, Молешотт и др.), видели как раз в з а и м о д е й с т в и е органической природы, как, например, мир растений доставляет животному миру кислород и пищу и, наоборот, животный мир доставляет растению углекислоту и удобрение, как это в особенности доказал Либих. Оба эти взгляда в известных границах правильны, но оба одинаково односторонни и ограниченны. Взаимодействие тел природы — как мертвой, так и живой — включает в себя гармонию и коллизию, и борьбу и кооперацию»...

Уточнив таким образом характер конфликтного взаимодействия, даем основную характеристику конфликтных явлений вообще.

Основная конфликтная характеризующая всегда определяется прогрессивным развитием вперед передовой части или формы и отставанием остальных. Далее следует очерченная поляризация обеих групп или начал явлений, сохраняющих единство по линии стадиального развития, но вступающих в конфликтное противоречие полярными точками. Таким образом нормальный конфликт в природе предстает всегда в основе как конфликт передового и отстающего, развития и отставания, «старого и нового».

Это имеет место в равной мере и в явлениях естественно-исторических и по линии историко-материалистической:

«... Теория развития показывает, как, начиная с простой клетки, каждый шаг вперед до наисложнейшего растения — с одной стороны, до человека — с другой, совершается в форме постоянной борьбы наследственности и приспособления»... (Энгельс. «Диалектика природы». Стр. 25. Партиздат. 1932 г.)

«... С тех пор как пар и машины превратили старую мануфактуру в крупную промышленность, вырабатывавшиеся под управлением буржуазии производительные силы стали развиваться с неслыханной прежде быстротой, в небывалых размерах. Но точно так же, как мануфактура и усовершенствовавшиеся под ее влиянием ремесла пришли некогда в столкновение с феодальными узами цеховщины, крупная промышленность на более высокой ступени своего развития приходит в столкновение с узкими рамками, в которые ее втискивает капиталистический способ производства. Новые производительные силы переросли буржуазные формы их эксплоатации. И этот конфликт между производительными силами и способом производства не возник в головах людей, подобно конфликту между первородным грехом и божественной справедливостью, а существует в действительности, объективно вне нас, независимо от воли и поведения даже тех людей, деятельностью которых оно создано»... (Ф. Энгельс.

«Развитие социализма от утопии к науке». Стр. 47—48. Партиздат. 1932 г.)

Эта же характеристика остается верной и для конфликта выразительного, являющегося в действиях и осознаниях отображением обоих здесь охарактеризованных конфликтов. (Онтогенетически в протекании каждого акта рекапитулируется и процесс развития в целом. Онтогенез — филогенез.)

Структура мозга на стадии возникновения собственно выразительных «психологических» проявлений предстает в отчетливой диференциации низших центров задней части мозга и передовых центров передней его части.

Единое реагирование протекает таким образом через реагирование разными стадиальными сферами мозгового аппарата и соответствующими им сферами двигательного аппарата, естественно не совпадающими, реагирующими соответственно своей стадии развития и вступающими в конфликт друг с другом; сталкиваясь на единой системе тела, являющегося осуществителем обеих тенденций.

Примечание. Следует иметь в виду, что разная развитость реагирующих составляющих отнюдь не ограничивается стадиальностью биологического порядка. Более «отсталые части» суть пережиточные отражения в недрах сознания более отсталых стадий социального развития.

Эти социальные формы, уже преодоленные новым социальным этапом, продолжают еще существовать в «архивах» сознания, проявляясь в психологическом конфликте. Несмотря на медленное развитие и этой области социальное развитие неизбежно его опережает, и таким образом сохраняется неизбежная конфликтная дистанция, имеющая место на любых этапах развития; все это предстает весьма отчетливо при сличении типичных конфликтных конфигураций, характерных для представителей разных этапов социального развития тех общественных формаций, к коим эти представители принадлежат. (Например, мексиканцы племени Уичолес в сличении с подрастающим поколением СССР.)

Отличие данной концепции от ошибок учения школы Фрейда о подсознании.

Каковы же тенденции и характеристики конфликтных составляющих? Если взять выразительное проявление на низшей его стадии, когда система действует однолинейно без «разлада», то мы будем иметь дело с так называемым простейшим утилитарным движением.

Простое утилитарное движение характеризуется его целесообразностью.

Термин «целесообразность» заключает в себе основную характеристику, а именно «целе-со-образность» утилитарного движения в отношении объекта цели.

То есть репродукцию объекта цели.

Примеры этого на низших организмах где «охват» объекта цели происходит путем непосредственного окутывания захватываемого объекта пищи телом амебы (зеркально воспроизводя его форму). Крылья в полете птиц и т. д.

Примеры того же на простейших, утилитарных движениях.

Пережитки этого в приемах «симпатической магии» (например обряды вызова дождя в современном Юкатане, Мексика).

Прослеживая далее явление уже по сфере «собственно выразительной», мы приходим к выводу, что взаимодействия двойного реагирования оказываются оба работающими под знаком целесообразности, понятой с разных точек зрения. Например, «оскал зубов» есть целесообразное «осаживание» прямого и непосредственного броска на добычу, в случаях неполной уверенности и неориентированности.

На высших сферах то же самое. Любовная игра оказывается сменяющейся игрой приближений и удалений влюбленных друг от друга: «чувства», влекущего их друг к другу, и «голоса рассудка», побуждающего разойтись.

В результате имеем положение, что в выразительном проявлении происходит борьба и взаимодействие двух целесообразных установок:

одной — непосредственной («инстинктивной», «безусловно рефлекторной», «непосредственно аффективной»),

и второй — опытно-опосредствованной («сознательной», «условно рефлекторной», «рассудочно волевой»).

Эти две сплетающиеся в единстве установки характеризуют «примитивное» реагирование и реагирование, «умудренное опытом».

Проверка на опытах (описание эксперимента С. М. Эйзенштейна и Ю. Каннабиха 1929 года).

При одержании верха одним из мотивов колебательный выразительный процесс из собственно выразительного переходит в непосредственно целесообразное выполнение этого мотива (зверь кидается на добычу; любовники обнимаются).

При одержании верха другим мотивом — процесс переходит в противоположную утилитарную установку и другой процесс (зверь отступает; любовники расходятся).

Взаимодействие же обоих мотивов конституирует динамику («пульсацию») выразительного проявления.

Процесс этот откладывается в регистрирующем психическом аппарате как эмоциональное и психическое состояние.

Резюмируя все сказанное в ряде положений, имеем:

Диалектику выразительного проявления.

Понятие об этом процессе как о процессе одновременного несовпадающего двойного реагирования системы (организма) на единый внешний побудитель.

Эти реагирования оказываются физически целесообразными выполнениями двух разнонаправленных реагирований по линии одного и того же побудителя.

Они обусловливаются единовременным реагированием двух стадиально разных слоев единого сознания: более отсталого и более передового, естественно реагирующих поразному и локализированных в разных центрах единого нервного аппарата.

Проявления этого реагирования локализируются на разных элементах двигательной системы.

Примечание. Локализация эта — не статически закрепленная, а динамически варьируемая. Вопрос пропорции разверстки как отличительная предпосылка к различию внешних проявлений по линии интенсивности и перехода друг в друга. Роль массы в этом процессе.

Разность темпов и характера реагирования этих слоев сознания в единстве процесса их взаимодействия определяет тот конфликт, который мы именуем психологически выразительным проявлением.

Этот же закон подлежит и интонационному проявлению, поскольку произносимый звук (крик, слово) рассматривается неразрывно как частный случай двигательного проявления тела, локализированный на специфически «звучащих» областях двигательной системы в целом.

Самый процесс протекания и его регистрация конституируют то, что мы называем «эмоциальным» состоянием.

Теория конфликта есть рассмотрение психологического проявления в его противоречиях, то есть с точки зрения взаимного проникания двух его составляющих противоположностей.

Отсюда отчетливость разрешения самой проблемы феномена выразительности и в нем же все методологические данные к конструкции и реконструкции выразительных проявлений, ибо таким образом «неосязаемое», отвлеченное психологическое проявление изучаемо и воспроизводимо через: 1) разложение на два простейших целесообразных движения, поддающихся измерению, вычислению и конструированию, и 2) последующую одновременную реализацию их в едином процессе.

Указания общеметодологического порядка и иллюстрации.

Конфликтная пропорция. Разные графические начертания, отвечающие разным конфликтным пропорциям.

Круг. Спираль. Другие кривые.

Инициативная равноправность обеих сфер единого сознания, в отличие от немецких точек зрения иллюстрируемая примерами (спираль, случай «закушенной губы» в соответствующем амбивалентном чтении и т. д.).

Дальнейшее углубление этой проблемы. Переход с конфликтного учения о выразительном движении на конфликтное учение об образе.

Итак, выразительное проявление, понятное в полном объеме, не требует никаких «особых» законов, «довольствуясь» основными положениями диалектики:

а) о единстве,

б) о единстве противоположностей,

в) об отрицании отрицания,

Правильное раскрытие принципов диалектики и правильная локализация ее элементов на специфике каждой частной области и есть то, что мы понимаем под научным постижением проблемы данной области.

Конец III семестра

В. Соколов

обсуждаем проблемы классификации[1]

За последние два года военноучебная кинематография накопила большой производственный опыт, который уже сейчас заставляет ставить по-новому некоторые вопросы методики построения военноучебной фильмы.

Требования Красной армии к учебной фильме значительно возросли. Кинопроизводство находит ряд новых стыков с органами боевой подготовки РККА. Военноучебная фильма скоро станет одним из сильнейших пособий в руках командира при обучении и воспитании красноармейцев. В этом свете особо возрастает значение научно-исследовательской, методической работы. В данной статье мы выскажем свои соображения по поводу одной из методических проблем, имеющей практически жизненное значение для военноучебного кинопроизводства. Речь идет о принципах классификации военноучебных фильм. На эту тему кстати существует определенная точка зрения, наиболее полно выраженная специальной статьей т. Каплунова. Эта статья, напечатанная в порядке постановки вопроса, дает благодарный материал для последующих выводов, но отдельные положения автора весьма спорны и в некоторой части просто ошибочны.

Прежде чем развивать нашу точку зрения, необходимо четко поставить вопрос о о целях классификации. Классификация ради того, чтобы только разложить фильмы «по полочкам», естественно, будет пустым занятием. Классифицируя определенные явления или предметы (в данном случае военноучебные фильмы), мы неизбежно должны делать и выводы, влияющие на организацию и изменение внутренней сущности классифицируемых объектов. Классификация есть определенная стадия анализа. Анализ рождает выводы. Когда мы, к примеру, разбиваем всю военноучебную кинопродукцию на две основных группы — тактическую и техническую — и не делаем отсюда никаких выводов для производства, то такая классификация беспредметна.

Какова же цель классификации военноучебной фильмы? Очевидно, она тождественна общей задаче, стоящей перед военноучебной кинематографией, то есть задаче повышения специально-военного и методического качества военноучебной фильмы. Классификация (если она исходит из правильных принципов) должна содействовать максимальному повышению грамотности фильмы по ее содержанию, специальной квалификации режиссера и соответствию построения данной фильмы методическим принципам излагаемой в ней дисциплины, а отсюда и правильному использованию такой фильмы в РККА. Именно эти принципы должны быть положены в основу исследования вопроса о классификации военноучебной фильмы.

Рассмотрим прежде всего так называемый тематическо-групповой принцип классификации. Суть его сводится к тому, что почти вся военноучебная тематика делится на две основных группы: тактическую и техническую. Отсюда делаются и соответствующие дальнейшие классификационные построения. Несмотря на кажущуюся простоту и логичность этого деления мы считаем его весьма спорным и вот по каким соображениям.

Чрезвычайно трудно найти грань, отделяющую тактическую фильму от технической. Ссылки же на софизм Зенона («сколько зерен составляют кучу?») делу не помогают, так как нельзя классифицировать что-либо, заранее предполагая спорность и неопределенность в принципе данной классификации. Такая классификация как раз бы и привела к большой путанице среди кинопроизводственников, так как неизбежно была бы предметом совершенно бесцельной дискуссии: «какого рода эта фильма — тактическая или техническая»? Вместо ясной и четкой классификации, приносящей пользу кинопроизводству, была бы софистика.

Деление военноучебных фильм на тактические и технические ничего не дает и в смысле разработки так называемых частных методик отдельных военных дисцип-

[1] По поводу статьи Я. Каплунова „Классификация военноучебных фильм“ в № 21—22 „Пролетарского кино“ за 1932 г.

лин, ибо нельзя же предполагать, что существует какая-то универсальная «методика техники» или «методика тактики». В тактике как учении о бое много частных методик (тактика пехоты, тактика конницы, тактика артиллерии и т. д.). Различные методы обучения и по технике (воздушный флот, бронечасти, радиосвязь и пр.). Все эти частные методики, конечно, исходят из каких-то общих методологических принципов военной педагогики, но нам ведь мало для кинопроизводства знать эти общие принципы. Нам нужно делать картины для определенных родов войск, имеющих свою специфику в методике боевой подготовки.

Сторонники «тематико-группового» принципа классификации утверждают специфику тактической фильмы в наличии актеров, в особом сочетании мультипликации с натурой, в особых приемах монтажа. При ближайшем же рассмотрении оказывается, что актеры могут быть и в так называемой технической фильме и что для последней проблема сочетания мультипликации с натурой не менее важна. Что же касается специфики монтажа, то она просто надумана, так как есть установленные практикой законы этого процесса, в одинаковой мере необходимые для любого рода учебной фильмы.

Обычно методика является производным содержания, а не формы. Изыскание же «методики формы» (чем и является методика «тематико-групповой» фильмы) завело бы нас в весьма рискованные путешествия. В так называемых тактической и технической фильмах включено много отдельных дисциплин, имеющих каждая свою методику. Поиски же «методики методик» у нас в военноучебной кинематографии (да и во всяком деле!) оторвали бы кинопроизводство от реальных требований жизни.

Деление военноучебных фильм на тактические и технические, кроме указанного, просто не поглощает всего многообразия военноучебной тематики (войсковое хозяйство, физкультура, военная география, весь устав внутренней службы РККА, военноприкладная физика, наконец, сама военная химия в ее теоретических основах и пр.). Раз определенная классификация не поглощает всех частностей классифицируемого объекта (в данном случае военноучебной фильмы во всех ее видах), значит и принцип, положенный в основу такой классификации, неправилен.

Наконец, деление военноучебных фильм на тактические и технические исключает учебно-программное назначение фильмы. Мы картины делаем не для экранизации каких-то отвлеченных программ по тактике и технике, а для совершенно определенных программ конкретных военных дисциплин. Военноучебная фильма является пособием к программе, и вне этой конкретной программности фильма не может выполнять своей учебновспомогательной роли.

Какой же принцип должен быть положен в основу правильной классификации военноучебных фильм? Отвечаем: учебная дисциплина (предмет обучения) и аудитория. Начнем с первого. Из тематического плана и текущей боевой подготовки РККА мы узнаем те учебные дисциплины, в помощь программам которых мы должны делать военноучебные кинопособия. Режиссер будет делать фильму по артиллерии, связи, военноморскому делу, стрелковому делу и т. д., причем будет делать, исходя из специфической методики данной дисциплины (предмета) плюс так называемая кинематографическая методика (кинопедагогическая выразительность и занимательность). Методика одного предмета отлична от методики другого, даже имеющего с первым методологическую общность. Предметно методическое отличие дает возможность режиссеру тщательно отработать частную методику своей темы, а следовательно улучшает методическое качество картины в целом.

Предметная классификация военноучебных фильм значительно проще и понятнее, а главное раскрывает возможности широкого педагогического творчества и инициативы. Эта классификация дает возможность специализации режиссера по определенной военноучебной дисциплине (группам родственных дисциплин) и тем самым повышает уровень его военного развития в определенном направлении. В самом деле, почему бы нам не иметь режиссеров по стрелково-тактической фильме, по военноморскому делу, связи, химделу и т. д. так же, как имеются в Красной армии соответствующие командиры и преподаватели. Нам могут возразить, что вряд ли возможна учебно-предметная специализация режиссера без его общей военной подготовки. Согласен, такая подготовка нужна, но опять-таки в меру ее необходимости для той же специализации.

Предметная классификация военноучеб-

ных фильм заставит режиссера в большей степени, чем сейчас, изучать соответствующие программы боевой подготовки. Мы как будто все согласны с тем, что военно-учебная фильма есть пособие к программе, а многие ли из режиссеров (да и не только режиссеров) знают эти программы. Мы убеждены, что режиссер, предположим артиллерийского цикла, просто в силу производственной необходимости тщательно изучит программы по артиллерии, к примеру, нормальных и полковых артшкол, артиллерийские разделы программы боевой подготовки стрелковых частей, соответствующие методические записки к этим программам и т д. И тогда военноучебная фильма — результат работы этого режиссера — будет настоящим кинопособием к определенной программе по артиллерийской подготовке.

Аудиторный признак классификации военноучебных фильм не так прост, как думают некоторые товарищи, и не определяется только объемом знаний, сообщаемых данной фильмой. В понятие «аудитория» мы должны вкладывать качественные признаки. Учебная фильма по определенному предмету с одинаковым объемом знаний методически по-разному может быть построена для различных аудиторий (стрелковая и авиочасть, кавалерийская и метомехчасть). Для одной аудитории нужен, может быть, несколько иной подход в объяснении тех же явлений, чем для другой, иная последовательность и т. д. Необходим учет культурных, возрастных и иных признаков аудитории.

Аудиторный признак обязательно включает в себя и признак должностной, то есть красноармейцы различных родов войск, младший, средний, старший и высший начсостав, курсанты полковых и нормальных школ и т. д.

Предметно-аудиторный принцип облегчает и упрощает всю классификацию военноучебных фильм. В схему этой классификации мы можем уложить буквально все вышедшие до сего времени военноучебные фильмы. Эта схема позволяет нам правильно регулировать и учитывать насыщение всех разделов программы боевой подготовки РККА, она облегчает и тематическое планирование, зачастую исходившее не от программ, а от случайных «сезонных» потребностей.

Что касается классификации военноучебных фильм по признаку функциональному (учебные и учебно-инструктивные), то заметим следующее по части самого термина «инструктаж». Фильма не может инструктировать, прививать навыки. Приемы и навыки вырабатываются у обучаемого практикой, при обязательном участии руководителя, и наша картина заменить это не в состоянии. Задача учебной фильмы — наибольшая наглядность при прохождении определенных программ обучения. В задачу учебного кинематографа входит разъяснение наиболее сложных вопросов программы, причем преимущественно таких вопросов, которые не могут быть наглядно представлены иначе как фильмой. Кроме того само кино есть в известной мере форма пассивного сообщения зрителю знаний. Звуковое учебное кино, конечно, вносит некоторые поправки в это обстоятельство.

Обычно, когда говорят о фильме инструктивной, приводят доводы от той же учебной фильмы, то есть от фильмы, сообщающей конкретные знания, и частенько смешивают их с инструктажем. Фильма «Устройство противогаза» и фильма «Как пользоваться противогазом» одинаково учебны, ибо и та и другая сообщают знания (сведения и правила).

В заключение о так называемых методических фильмах, то есть таких, которые рассчитаны не на ученика, а на учителя. Опыт производства (и особенно проката) таких картин в основном дает неблестящие результаты. Если в задачу так называемой методической фильмы входит инструктаж учителя о принципах (методике) обучения, то это не дело кино, а добросовестно разработанной инструкции, методической записки и т. д. Если же приемы обучения сочетаются в фильме с результатами этого обучения (а это часто у нас и происходило), его процессом, то кроме методической путаницы и у заказчика и у производителя фильмы это ничего не внесет. Обычно в так называемой методической фильме, как выразился один товарищ, «роль титров выполняет сфотографированный преподаватель, шлепающий губами». И это в большинстве случаев так. Мы еще не научились как следует делать учебные фильмы для обучающихся.

Таковы наши соображения по классификации военноучебных фильм. Именно в этом направлении, на наш взгляд, методическая мысль найдет благодарную почву для изыскания способов создания высококачественных военноучебных фильм.

Я. Каплунов

„работа штаба стрелковой дивизии“[1]

В начале истекшего производственного года много говорилось о новом типе военноучебных кинопособий — о фильмах, состоящих из отдельных кусков сколь угодно малого метража, где на экран вынесены только те элементы предмета, для которых кино является необходимым и лучшим средством выражения. Куски эти должны были быть вкраплены, вмонтированы в киноурок, перемежаясь в нем с другими формами и средствами обучения — демонстрацией диапозитивов и плакатов, работой на карте, речью обучающего и т. д.

Речь шла об идее комплексного (со стороны форм обучения) киноурока.

Обо всем этом говорилось, но фильмы, которые соответствовали бы общим как-будто взглядам, не появлялись.

Организация и техническая база проката — вот что заставляло отказываться от производства громоздких кинопособий (множество коротких кусков, для которых нет специальных коробок, диапозитивы, фото, плакаты). Для использования таких пособий прокат как система вообще непригоден; каждый полк должен иметь собственный экземпляр, используемый в пределах полка.

Но для этого нужно соответственно количество копий фильма. Наши же военноучебные фильмы размножаются в значительно меньшем числе копий; отсюда их кочевая жизнь, отсюда система проката, мещающая учебному использованию фильм.

Но отдельные эксперименты нужны. Во-первых, для проверки теории практикой. Во-вторых, чтобы ускорить реорганизацию системы использования фильм в войсках путем создания «прецедентов».

По идее и под руководством В. К. Верховского (пом. инспектора кавалерии РККА) осуществлен первый такой эксперимент. «Работа штаба стрелковой дивизии» (производство ленинградской фабрики Белгоскино, режиссер Анци-Половский) есть комплексный кинокурс в том понимании, которое изложено выше.

Что в этой работе нам представляется неудавшимся?

«Работа штаба стрелковой дивизии» — весьма ценное и серьезное учебное пособие, как это и было признано военной аудиторией, во главе с начальником Военной подготовки РККА т. Седякиным, при сдаче картины.

И этого мы в своей оценке ни в коем случае не собираемся отрицать.

Только рассматривая фильму, как работу экспериментально-показательную, претендующ-ую на утверждение ряда теоретических положений, мы можем и должны говорить о неудачах.

Если мы задались целью использовать кино строго по назначению, наотрез отказавшись от экранизации элементов, лучше передаваемых другими средствами и не имеющих явной нужды в передаче средствами кино; если экспериментатор исходит из такого принципа, он обязан прежде всего подойти с этой меркой ко всей теме — достаточное ли количество нужного, показательного для экранизации материала она содержит? Не содержится ли в ней «экранный» материал в настолько избыточном количестве, что отпадает вопрос о комплексности?

Выбор т. Верховского пал на тему, роковым образом непригодную для поставленной им цели.

Первый цикл кинокурса посвящен работе штабдива при расположении на месте. Самый характер темы заставляет легко понять, что в ней не найдется действия, которое могло бы получить отчетливое зрительное выражение. Во многих случаях вовсе никакого действия нет — на экране статические кадры, диапозитивы на пленке, но, к сожалению, не на неподвижной пленке, как это следовало бы, а на движущейся со скоростью около полуметра в секунду.

Схема обстановки, схема размещения штаба, расположения обоза, схема охраны, порядок расположения ночью комсостава и бойцов (спящие люди) и т. д. и т. п.,— все это не движется, не действует.

Там же, где действие имеется, оно целиком сводится к проходам и разговорам, непосредственным или по телефону.

Не является ли проход жупелом, незаконно унаследованным от художественного кино?

[1] В порядке обсуждения.

Если бы учебное содержание, вложенное автором в данную сцену, в какой-то части выражалось имеющимся в ней проходом, наличие этого прохода нельзя было бы осудить.

Об этом легче всего судить по нижеприводимому примеру.

Возьмем обычную для разбираемого фильма «проходную» ситуацию: оперативный дежурный получил важное сообщение. Что он должен предпринять? Ответ, допустим, гласит: немедленно передать это сообщение начальнику отдела штаба.

Как же разрешит эту задачу оперативный дежурный (ОД)? Вообразим себе, что он через люк в полу проникает на спиральный лоток (как в Парке культуры и отдыха), по которому скатывается в нижний этаж, попадая непосредственно на роликовый конвейер, доставляющий его прямо в кабинет начальника отдела. Там ему остается только соскочить на небольшую амортизирующую платформу и доложить НО-1 содержание сообщения.

Тоже, по существу, проход (хоть и странноватый); однако же не приходится сомневаться в полной его приемлемости для экранизации.

Почему? Потому ли просто, что он «эффектен»?

Нет, дело не в этом. Здесь выясняется та истинная сторона учебного вопроса, которая может быть рационально облечена в кинематографическую форму. Легко заметить, что действие нашего примера отвечает не на тот вопрос, которым задавался автор фильмы. Зритель прочтет с экрана не «что» должен сделать ОД, а «как» он это должен сделать.

Под «что» в кинокурсе всегда разумеется: к кому пойти, кого вызвать, кому позвонить по телефону.

Это абстрактное, далекое от непосредственной зрительной выразительности содержание может быть целиком вложено в изображение нарукавного жетона[1] лица, которое зритель (обучаемый) должен угадать,— так ничтожно мал зрительный эквивалент учебной идеи!

А то, что зритель действительно видит в таких сценах фильмы, дает ответ по смыслу самого действия не на поставленный вопрос — «что» сделать («к кому», «кого» и т. п.), а на совершенно праздный вопрос — «как» сделать, праздный потому, что это «как» ничего поучительного не содержит: ОД ходит и разговаривает как и все люди.

Получается пустота, ненасыщенность видимого на экране учебным содержанием. Мы это учебное содержание («к кому», «кого») понимаем, угадываем (этим оправдывается высокая оценка фильмы как учебного пособия), но почти не видим (только жетон на рукаве).

Это — не кино. Неразумно колоть орехи карманными часами.

Но почему же, спросят нас, ваш нелепый пример — кино? Да потому, что там как-раз очень поучительно именно то, «как» ОД выполняет свои обязанности. Там важна самая «техника», то есть учебным материалом является все видимое зрителем, а не мизерная его часть.

Лучшим подтверждением сказанного в связи с нашим «фантастическим» примером служит весь второй цикл кинокурса, излагающий работу штаба на марше, то есть в движении. Там люди, конечно, не движутся по конвейерам, но зато ездят на автомобилях, мотоциклах и лошадях, и что главное — на первый план выдвигается самая техника работы в движении. Когда, например, прибывает посыльный на мотоцикле с донесением, то возникает задача, «как» принять донесение, не останавливая движения штабной колонны.

Именно на подобных вопросах и построено все содержание второго цикла. Получается, следовательно, обратное тому, что мы имели в первом цикле. Если там совершенно отсутствовал материал, подлежащий экранизации, то здесь такого материала слишком много; настолько много, что самая комплексность совершенно утрачивается, и весь цикл обращается в обычную, цельную, весьма добротную, кстати, учебно-инструктивную фильму.

Весь материал второго цикла настолько исполнен чистой зрительности, настолько динамичен, одним словом, настолько кинематографичен, что автору было, по существу, не с чем его комплексовать, ибо кино поглощало все учебное содержание. На долю других форм и средств обучения ничего не осталось, кроме лекторского сопровождения, но эта форма обучения всегда разумелась в связи со всеми военно-учебными фильмами.

После сказанного нам не покажется удивительным, что т. Верховскому не удалось совершить перехода от военноучебных

[1] Условное обозначение должности персонажей фильмы, весьма удачно примененное в фильме «Работа штаба стрелковой дивизии».

фильм обычного типа к созданию учебного кинопособия комплексного вида.

Между установками экспериментатора и его работой лежит глубокое противоречие: работа — и здесь немалая доля вины лежит на неудачно выбранной теме — опровергает установки, ибо там, где их внешне соблюдали, добиваясь комплексности, получилось плохо из-за несоблюдения этих установок по существу; там же, где получилось хорошо, экспериментаторская идея не нашла для себя никакого выражения и автор пошел старым путем.

Весьма поучительны некоторые общие выводы из неудачи эксперимента т. Верховского.

Возникает вопрос, во всех ли случаях можно пользоваться комплексным построением, связанным с дроблением материала, с делением на отрывочные куски действия в экранизированных частях?

На наш взгляд, несомненно, допустимо дробление только тогда, когда содержание материала отвлеченно, с преобладанием логических связей над действенными.

Такое положение мы имели бы, если бы дело касалось, например, разъяснения процессов, происходящих в работающем авиационном двигателе; там последовательность разъяснения была бы весьма произвольной и во всяком случае не временной по преимуществу. Важно было бы только сохранить ясную логическую связь.

Но как только мы сталкиваемся с материалом, где доминирует временная, так сказать, сюжетная последовательность событий и особенно когда мы имеем дело с действиями людей,— разрывность действия наносит явный ущерб отчетливости восприятия.

Мы начинаем сомневаться, является ли комплексный киноурок (кинокурс) даже при вполне правильном его построении универсальным; способен ли он целиком вытеснить цельные военноучебные фильмы, как это представляется представителям крайней академической точки зрения (т. Плонский — один из авторов работы «Методика построения сценария военноучебной фильмы», и т. Верховский).

Даже в будущем, когда система использования военноучебных фильм отойдет от проката, когда воинские части будут полностью снабжены школьными киноустановками,— даже в этих условиях комплексный киноурок будет одной из форм — пусть основной, стандартной — военноучебной фильмы. Но нужно развивать и совершенствовать ряд других форм, сознательно выбирая и применяя ту или иную из них, зависимо от характера темы, функции фильмы и ее аудитории, целиком основываясь при этом на положении частной (по типам фильм) методики.

Но в настоящее время, когда еще условия использования наших фильм остаются несовершенными, нужно подумать и о производимых ныне «прежних военноучебных фильмах».

Если мы не хотим прослыть «академиками» — в утрированном смысле этого слова,— то нужно не отрицать права на жизнь этих фильм (ибо они живут и, повидимому, будут жить), а изучение их, изучение методики их построения, отрицание, построенное на умозрении, только повредят практическому делу.

Эксперимент же с комплексной формой должен быть повторен.

Очень хорошо, конечно, что в результате работы тт. Верховского и Анци-Половского Красная армия обогатилась еще одним незаурядным по своей учебной ценности кинопособием. В этом их большая заслуга.

Но неудача экспериментальной стороны их работы должна заставить нас создать подобный же кинокурс, тщательнейшим образом выбрав тему.

То что не удалось нам сегодня, удастся завтра.

■

Ответств. редактор В. Сутырин Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—59699 Журнал набран и отпечатан в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа. Моск ва, Арбат, Филипповск. пер., 13. Объем журн. 5 п. л. Колич. зн. в листе 79 800. СтАт. Б5—176×250 мм Тираж 4 700. Поступил в производство 14/VI—33 г. Подписан к печати 1/VII—33 г. З. Т. 712. Техред **Т. Андреева** Зак. издат. 238

Адрес редакции и издательства — Москва, Страстной бульв., д. 11.

телефон редакции 1-35-28

С ИЮЛЯ ВЫХОДИТ НОВЫЙ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

АРХИТЕКТУРА СССР

орган Союза советских архитекторов

Журнал будет регулярно освещать архитектурную жизнь Советского союза, разрабатывать актуальные проблемы борьбы за стиль социалистической архитектуры, определять пути критического усвоения культурного наследия.

СОДЕРЖАНИЕ ПЕРВОГО НОМЕРА:

Передовая. Дворец советов—Перспективы и планы всех проектов последнего закрытого конкурса. Редакционная статья об итогах работы над проектами Дворца советов. Статья Б. Иофана о своем проекте. Реконструкция ул. Горького. Статья акад. Шусева. Практика. Дом на ул. Дзержинского—академик Фомин.—Клуб завода „Серп и молот"—арх. Милинис.—Аэропорт. В мастерской архитектора.—И. Голосов. Мой творческий путь.—Р. Хигер. Архитектор И. Голосов—В. Фаворский—Моя работа над фресками. А. Басехес.—Заявка на стены (о фресках Б. Фаворского и Л. Бруни в музее Охраны материнства и младенчества). Арх. Леонидов. Сад „Эрмитаж" (проект).—Творческое наследие. А. Аркин—Рисунок архитектора (Рисунки Браманте, Микель-Анджело, Леонардо да Винчи, Тома де Томона, Ф.-Л. Райта, Э. Мендельсона и Карбюзье.) Трибуна архитектора.—Анкета: от проекта к его реализации (статьи архитекторов Гинзбурга, Бархина, Загера. Кондрашева, П. Голосова, Вольфензона и начальника Моспроекта И. Черкасского). Запад.—Ганнес Майер. Дневник архитектора.—А. Урбан. Фашизм и архитектура. Архитектурный дневник, обзор иностранных архитектурных журналов, хроника, библиография.

В номере более 60 иллюстраций и фототипий на отдельных листах.

Открыт прием подписки с июля месяца

Подписная цена: 12 мес.—72 р., 6 мес.—36 р., 3 мес.—18 р.

Цена номера в розничной продаже 6 рублей.

Подписка принимается всеми почтовыми предприятиями и отделениями Союзпечати.

Журнально-газетное объединение

Продолжается прием подписки на журнал теории и практики большевистской печати

ЖУРНАЛИСТ

„ЖУРНАЛИСТ" освещает текущую работу печати, организуя широкий обмен опытом, печатает руководящие статьи по важнейшим вопросам газетной работы и теоретическим основам газетоведения, сообщает о новостях газетной и полиграфической техники, об иностранной печати, оценивает всю новую литературу по вопросам печати.

„ЖУРНАЛИСТ"—постоянное и необходимое пособие учебы и практической работы каждого работника печати.

Каждый работник печати должен быть подписчиком и читателем „Журналиста"

Подписная цена: на 12 м.—8 р. 40 к., на 6 м.—4 р. 20 к., на 3 м.—2 р. 10 к. Подписку сдавайте местной почте не позже установленного ею срока.

Вышел из печати и поступил в продажу

ежемесячный общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

№ 1

Отв. ред. А. А. Афиногенов

СОДЕРЖАНИЕ:

Юзовский—Тема молодого человека. В. Киршон—Пишите правду. С. Амаглобели—Драматургия великой эпохи. Проф. Б. Варнеке—Путь к Шекспиру. А. В. Луначарский—Письма о театре. Д. Тальников—„Мертвые души" в МХТ. Р. Пиккель—Три спектакля („Интервенция", „На Западе бой", „Суд"). Дельта—На местах (обзор печати). Встречный режиссера—О правительственном конкурсе на пьесу. Алексей Попов—С. Г. Бирман, Б. А. Мордвинов, Мих. Нароков, А. О. Горюнов, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Два письма художнику В. Симову. „Машиналь"—пьеса Тредуэлл с режиссерскими экспозициями А. Я. Таирова и Р. Н. Симонова. и экскизами худ. В. Либсон, М. Оленева, Л. Кулача. Среди драматургов—театр Европы и Америки.

Журнал отпечатан на прекрасной бумаге, имеет свыше 200 иллюстраций, исполненных по способу меццо-тинто, фототипии и высокой печати.

В номере многокрасочные вкладки. "Четыре деспота" П. П. Кончаловского, „Сад"—Игн. Нивинского, „Евгений Онегин"—Исаака Рабиновича.

Принимается подписка с № 1 повсеместно учреждениями связи. Подписная цена: год—72 р., 6 м.—36 р., 3 м.—18 р. Цена отдельного номера шесть рублей.

Жургазобъединение

Цена 2 руб.

2435

АРХИВ
13 ИЮЛ 1933
Г. Ц. Т. С.

СОВЕТСКОЕ КИНО

Продолжается прием подписки с 1 июля на ежемесячный иллюстрированный журнал

Орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии.

Отв. ред. В. А. СУТЫРИН

журнал, рассчитанный на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписная цена: 6 мес.—12 руб., 3 мес.—6 руб. Цена отдельного номера—2 руб.

Подписка принимается почтой

Журнально-газетное объединение